



Universidad
Carlos III de Madrid
www.uc3m.es

TESIS DOCTORAL

LA REPRESENTACIÓN DEL CAMBIO SOCIAL EN EL CINE DE LA TRANSICIÓN: LA COMEDIA MADRILEÑA

Autor:

Paula Iglesias García

Director:

Juan Carlos Ibáñez

DEPARTAMENTO DE PERIODISMO Y COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

Getafe, diciembre de 2015

TESIS DOCTORAL

LA REPRESENTACIÓN DEL CAMBIO SOCIAL EN EL CINE DE LA TRANSICIÓN: LA COMEDIA MADRILEÑA

Autor: Paula Iglesias García

Director: Juan Carlos Ibáñez Fernández

Firma del Tribunal Calificador:

Firma

Presidente: (Nombre y apellidos)

Vocal: (Nombre y apellidos)

Secretario: (Nombre y apellidos)

Calificación:

Getafe, de de

Agradecimientos

En primer término, esta investigación se ha llevado a cabo bajo el programa de becas de doctorado para el Personal Investigador en Formación de la Universidad Carlos III de Madrid. Al mismo tiempo, se enmarca dentro del Proyecto de Investigación I+D+i "El cine y la televisión en la España de la post-Transición (1979-1992)" dirigido por Manuel Palacio [Ref. CSO2012-31895, Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España].

Quiero expresar mi gratitud más profunda y sincera a Juan Carlos Ibáñez, mi director de tesis, por dedicar su tiempo, acaso lo más valioso, a guiarme en el desarrollo de esta investigación y por enseñarme el esfuerzo y rigor que exige la labor académica. Igualmente, quisiera agradecer su sinceridad y confianza. Espero que tenga conciencia de cuánto significa para mí esta generosa dedicación tanto intelectual como personal.

Aunque lo hago extensivo a todo el Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual, particularmente a Manuel Palacio y Carmen Ciller, quiero agradecer su acogida a mis compañeros del grupo de investigación TECMERIN (Televisión-Cine: Memoria, Representación e Industria). Dicen que la labor del investigador es solitaria; yo sostengo que, gracias a ellos, lo es menos. La tesis se ha beneficiado de la competencia y la experiencia de estos compañeros que, de forma directa o indirecta, han participado a través de numerosas sugerencias y consejos a lo largo de los años.

A mis compañeros en esta travesía del doctorado. Gracias a todos por las palabras de aliento y el cariño demostrado en estos últimos meses. En especial, a Carlos Gómez por su presencia y apoyo.

Me gustaría reconocer también el cordial recibimiento por parte del Institut für Romanistik de la Universidad de Viena, que me acogió durante mi estancia predoctoral

como investigadora. De forma especial, agradezco a Jörg Türschmann y a Matthias Hausmann su compañía y calidez en esos tres meses.

A mi familia y amigos, gracias por estar siempre ahí, a veces aún desde la distancia; por entender mis ausencias y celebrar mis presencias. Sin la inspiración y la fuerza que me han transmitido mis padres y hermano habría sido imposible terminar esta investigación. Las palabras nunca serán suficientes para expresar mi cariño y gratitud.

Este trabajo está dedicado a Víctor, por ser una infinita fuente de energía, amor y comprensión. Gracias siempre. Gracias por todo.

Índice

Resumen	7
Abstract	9
Capítulo 1. Introducción, marco teórico y metodológico.....	11
1.1 Justificación y delimitación del objeto de estudio.....	11
1.2 Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo	15
1.3 Marco teórico: claves historiográficas, sociológicas y cinematográficas	20
1.4 El estado de la cuestión: la nueva comedia en el contexto del cine transicional	45
1.5 Estructura del trabajo y parámetros metodológicos.....	60
Capítulo 2. La nueva comedia. Aproximación y definición del subgénero en su contexto cinematográfico.....	79
2.1 La renovación de la comedia en el cine español de la Transición. Contexto cinematográfico	79
2.1.1 La comedia en el cine de la Transición	79
2.1.2 Marco legislativo (1973-1981).....	84
2.1.3 Hacia un nuevo modelo de producción.....	92
2.1.4 Cine de autor y comedia en los años setenta. Aires de cambio.....	100
2.2 El debate de la crítica cinematográfica en torno a la comedia madrileña	104
2.3 La comedia madrileña en la bibliografía académica.....	117
2.4 Definiendo el subgénero: de la comedia madrileña a la nueva comedia sentimental	135
Capítulo 3. Las películas de la nueva comedia sentimental.....	143
3.1 El periodo de formación: los cortometrajes de la nueva comedia.....	143
3.2 <i>Tigres de papel</i> (Fernando Colomo, 1977).....	198
3.3 <i>Opera prima</i> (Fernando Trueba, 1980).....	220
3.4 <i>Vecinos</i> (Alberto Bermejo, 1981).....	250
Capítulo 4. El cambio social en los filmes de la nueva comedia sentimental	271
4.1 Juventud tardía, relaciones de pareja y clases medias en transición.....	271
4.2 Ciudad y cultura mediática: un nuevo marco para pensar la contemporaneidad	298
4.3 Del desencanto a la razón desencantada. Comedia y discurso político.....	316

Capítulo 5. Conclusiones finales	327
Final conclusions.....	343
Bibliografía.....	359
Anexo 1. Fichas de las películas analizadas	373
Anexo 2. Filmografía y obras televisivas.....	379
Anexo 3. Imágenes	385

Resumen

En el periodo de la Transición, se desarrolla una serie de películas en las que la crítica cinematográfica identifica una serie de rasgos comunes y relaciona bajo el término “comedia madrileña” o “nueva comedia madrileña”. A pesar del interés que el fenómeno despierta en aquel momento tanto en dicha crítica como en el público, una primera aproximación a la bibliografía académica desvela que no existe un discurso consensuado acerca de las características que lo definen, el marco temporal que abarca o los títulos que componen su corpus. A su vez, el fenómeno tiene un carácter efímero, ya que pocos años después de su aparición, los elementos en virtud de los cuales se había establecido el vínculo, comienzan a diluirse y el modelo desaparece.

La presente investigación parte de los nuevos enfoques teóricos procedentes tanto de los campos del análisis histórico y de la historia social del cine como del marco que ofrecen las disciplinas de la sociología y del pensamiento social. De esta manera, el trabajo aborda este conjunto de películas como una suerte de subgénero para ponerlo en relación con los cambios políticos, económicos, sociales y culturales que se dieron en la Transición y sin los cuales, como señala Manuel Palacio, habría sido imposible que ésta culminara con éxito. En este marco, el objeto de estudio se concreta en analizar cómo la que se dio en llamar “comedia madrileña”, que en el trabajo se redefine como “nueva comedia sentimental”, hace circular una serie de valores y visiones del mundo que hablan de los cambios que operan en España en el tiempo de la transición a la democracia.

En una primera fase, se realiza una necesaria investigación en torno a la propia génesis y naturaleza del fenómeno a través del contexto en que aparecen los filmes, tanto a nivel legislativo como en cuestiones relacionadas con la producción o el consumo cinematográfico. Los resultados obtenidos permiten avanzar en la identificación de las principales características que definen el subgénero. La combinación rigurosa de estas vías de aproximación delimita el corpus exclusivo de la “nueva comedia sentimental”, así como el marco temporal en que se desarrolla. La

segunda etapa de la investigación, a través de un análisis fílmico de las películas que conforman el subgénero, identifica los elementos y códigos de representación que aparecen en las películas. Finalmente, esta tesis doctoral estudia de qué manera este nuevo modelo de comedia representa y legitima los cambios sociales y culturales que operan en el periodo transicional.

PALABRAS CLAVE: comedia madrileña, nueva comedia sentimental, Transición, historia del cine, género cinematográfico, comedia, cambio social, representación, post-Transición.

Abstract

During the Transition period, a series of films were made which according to the film critics possessed several features in common; these movies were consequently grouped together under the terms “Madrid comedy” or “new Madrid comedy”. Despite the interest which this phenomenon aroused at the time, both among the reviewers concerned and the public, an initial examination of the academic literature reveals that there is no consensus in the discourse as to which characteristics define it, the time frame involved or the actual films making up the body of works. Furthermore, this phenomenon was very short-lived: a few years after its appearance the factors which had given rise to the connection became less influential, and the type disappeared.

This research is based on new theoretical approaches drawn from both the fields of historical analysis and the social history of cinema, as well as from the frameworks offered by the disciplines of sociology and social thought. Consequently, this study addresses the collection of films as a species of sub-genre in order to place it in relation to the political, economic, social and cultural changes which occurred during the Transition and without which, as Manuel Palacio has observed, it would have been impossible for the process to conclude successfully. Within this framework, the subject of our research was established: to analyze how what was then called “Madrid comedy” and which we have renamed “new romantic comedy” disseminated a series of values and world-views which examined the changes underway in Spain at the time of the transition to democracy.

In the first phase, vital preliminary research was performed into the origins and nature of the phenomenon by studying the context in which the films appeared, both on a legislative level and in terms of film production and consumption. The results obtained enabled us to proceed with the identification of the main characteristics defining the sub-genre. The strict combination of these indicators delimits the exact corpus of the “new romantic comedy” as well as the time-frame it occupies. The

second stage of the research, through a cinematographic analysis of the films making up the sub-genre, identifies the representational elements and codes which appear in the films. Finally, this doctoral thesis studies the way in which the new model of comedy represents and legitimises the social and cultural changes in progress during the Transition era.

KEYWORDS: Madrid Comedy, New Romantic Comedy, Transition, Film History, Film genre, Comedy, Social Change, Representation, Post-Transition.

Capítulo 1. Introducción, marco teórico y metodológico

1.1 Justificación y delimitación del objeto de estudio

La comedia, en sus diferentes formas, estilos y derivaciones, es uno de los géneros más representativos de la creación artística y literaria española, de ahí que adquiriera en el cine español, desde sus orígenes, pero muy especialmente desde los años cincuenta, un lugar destacado y preponderante. Téngase en cuenta el dato, por ejemplo, que seis de las diez películas más vistas de la historia del cine español son comedias¹, y que los debates sobre el género se convierten en uno de los principales ejes de reflexión tanto sobre la propia evolución de nuestro cine como, en términos generales, sobre las relaciones entre cine y sociedad, partiendo de la idea, como afirma Julio Pérez Perucha, que el cine español “se ha desplegado inmerso en y vinculado a un conjunto de tradiciones culturales bien arraigadas y ha sabido elaborar y hacerlas propias en su específico dominio expresivo” (1996a: 18). En este sentido, el presente trabajo de investigación pretende abordar un capítulo muy concreto en la trayectoria del género, el análisis de un conjunto de comedias realizadas por jóvenes debutantes que fueron producidas y estrenadas en el periodo de la transición a la democracia, y que la crítica cinematográfica, en virtud de ciertos rasgos comunes, denominó en su momento como “comedia madrileña” o “nueva comedia madrileña”.

Los calificativos e impresiones que se le asocian en la bibliografía revisada hacen referencia generalmente a un cierto desencanto respecto a la realidad

¹ Según la lista que ofrece el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en el Boletín Informativo del año 2014, los diez largometrajes españoles con mayor número de espectadores desde su calificación son: *8 apellidos vascos* (Emilio Martínez Lázaro, 2014; 9.346.292 espectadores), *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001; 6.410.561 espectadores), *Lo imposible* (Juan Antonio Bayona, 2012; 6.129.025 espectadores), *Torrente 2: Misión en Marbella* (Santiago Segura, 2001; 5.321.969 espectadores), *La gran aventura de Mortadelo y Filemón* (Javier Fesser, 2013; 4.985.983), *El orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007; 4.420.364 espectadores), *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970; 4.371.624 espectadores), *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966; 4.296.281 espectadores), *Mar adentro* (Alejandro Amenábar, 2004; 4.099.442 espectadores), *Pero... en qué país vivimos* (José Luis Sáenz de Heredia, 1967; 4.054.235 espectadores). Se ha omitido el título *La muerte tenía un precio* (*Per qualche dollaro in più*, Sergio Leone, 1966; 5.520.971 espectadores), que originalmente ocupa la cuarta posición, por considerarla una coproducción en la que no existe la presencia española ni en su realización, ni en resto de equipo técnico o artístico.

democrática, a una vaga renovación de usos y costumbres, y a una manera distinta, mucho más fresca y espontánea, repleta de guiños, de representar la realidad. Pero una de nuestras principales líneas de investigación parte de, al menos, dos paradojas también presentes en las referencias en los comentarios sobre la comedia madrileña. Por un lado, es evidente que esta nueva manera de hacer comedias adquiere una notable relevancia en el cine de la Transición, como se deduce de la curiosidad que muestra la crítica cinematográfica, o como se desprende también de los resultados en taquilla de algunos de los títulos más representativos de este grupo de películas, con *Opera prima* (Fernando Trueba, 1980) a la cabeza. No puede pasarse por alto que el primer largometraje de Fernando Trueba llegó a estar más de un año en cartel, y que constituyó un auténtico fenómeno social, hasta alcanzar los 1,2 millones de espectadores.

De otra parte, sin embargo, tan súbitamente como había despertado la reacción del público y la prensa especializada, las semejanzas y vínculos inicialmente detectados se difuminan y desvanecen, hasta provocar una brusca desaparición del subgénero. Por si fuera poco, los propios autores van a rechazar desde un primer momento cualquier tipo de analogía o afinidad entre sus preocupaciones y propuestas, intentando desmontar a toda costa la percepción de que existe un estilo o un proyecto común, ni siquiera como consecuencia de las estrechas relaciones de amistad y de colaboración que mantienen en los primeros años de toma de contacto con el medio y con la industria cinematográfica.

El segundo motivo para llevar a cabo esta investigación es intentar abordar este fenómeno desde una nueva perspectiva de estudio, desde una nueva forma de entender la historia de nuestro cine. La Transición constituye uno de los periodos más relevantes para el estudio de nuestra historia reciente y, a su vez, posee una gran relevancia en el espacio público español, como se puede comprobar en la amplia bibliografía desde distintas perspectivas (política, economía, sociedad o cultura). Como lo expresa Álvaro Soto Carmona:

A lo largo de la historia contemporánea de España se han producido acontecimientos que la diferencian de la historia de otros países europeos, y que han sido objeto de una especial atención por parte de los historiadores.

Tres de ellos sobresalen: la Guerra de la independencia y la revolución liberal (1808-1814), la Guerra Civil (1936-1939) y la transición a la democracia (1975-1982). Los tres influyen de forma decisiva en el devenir histórico de España y suponen hitos, que marcan durante largas etapas la mentalidad de los ciudadanos y la dinámica del sistema político (1998: 7).

En los últimos años el estudio de la Transición ha experimentado cambios sustanciales que devienen de una renovación de los enfoques teóricos en el estudio de la historia (Aróstegui, 2007; Tusell, 1996). Bajo este prisma, la Transición democrática no puede comprenderse sino como una combinación de mutaciones a nivel político, económico, social y cultural. En su conjunto, lo que estas modificaciones permitieron fue el paso de un régimen dictatorial a uno democrático; de un sistema económico próspero pero proteccionista a otro integrado en la Unión Europea y en las lógicas de mercado propias de la globalización; y de una sociedad en gran parte agraria y de moral estricta y católica a otra urbana y posmoderna. Esta transformación estructural de los elementos que conformaban y definían la sociedad española del momento va a dar lugar a un importante cambio social.

Los cambios en el estudio de la historia en general y de la Transición en particular tienen consecuencias en el estudio de la historia del cine. En una reciente publicación, *El cine y la Transición política en España (1975-1982)* (2011), Manuel Palacio afirma en este sentido:

Los medios audiovisuales se han convertido en actores centrales de la sociedad y de la cultura contemporánea; a su vez, por su capacidad de llegar a un público muy vasto son capaces de transformar valores, hábitos y formas de interrelación en nuestras sociedades (2011: 8-9).

Desde esta perspectiva, los medios, son considerados como agentes significativos cuando se trata de comprender la sociedad y la cultura contemporánea, por lo que el estudio de sus diferentes manifestaciones, especialmente de las ficciones, resultan valiosas fuentes de información para conocer la sociedad de un determinado tiempo y lugar. Dicho de otro modo, el cine de la Transición contribuye a la creación de representaciones y universos simbólicos que favorecen los cambios sociales y culturales que consolidan el arraigo de la democracia en España.

Otra cuestión de interés para reflexionar sobre el objeto de estudio desde esta una nueva perspectiva, más contemporánea, tiene que ver con la posición o relevancia que suele habitualmente ocupar el género de la comedia en la elaboración de los relatos históricos. En la bibliografía española, la mayor parte de autores (Castro de Paz, 2005: 11-77; Pérez Rubio y Hernández Ruiz, 2005: 178-253; Riambau, 2009: 399-454; Rodríguez y Gómez, 2000: 184-225; Torreiro, 2009: 341-398) coinciden en señalar que la comedia es uno de los géneros más prolíficos y con mayor acogida en el público. Sin embargo, el estudio sistemático de la comedia no parece haber recibido una atención proporcional a su impacto social y mediático. Tampoco en el periodo de la transición a la democracia.

Para Geoff King, la comedia no se ha analizado o no se ha tenido en cuenta lo suficiente en el pasado, tal vez por su dinámica aparentemente inofensiva, frívola o ligada a intereses comerciales que buscan el alivio o la evasión.

[...] es que normalmente está considerada como relativamente “segura” y no amenazadora. Algunas formas de comedia, como la sátira política o la comedia negra, pueden ser afiladas, controvertidas y, en algunos casos, comercialmente o políticamente arriesgadas para aquellos involucrados. En general, sin embargo, la comedia es frecuentemente tomada en el cine como el epítome de alivio ligero o de “puro entretenimiento [...]”. La comedia, por definición, no es normalmente tomada totalmente en serio, un hecho que a veces le permite la licencia de pisar en zonas que, de otra manera, quedarían fuera de los límites (2002: 2)².

En cierto modo, la nueva comedia que aparece en los setenta y comienzos de los ochenta no solamente nos habla sobre la evolución que se verifica en el propio género, sino que también es un documento que da cuenta del cambio social que se está produciendo en la España de aquellos años. Como sostiene Francesca Anania, lo audiovisual, en tanto que documento histórico, se convierte en un instrumento fundamental para el análisis del tiempo contemporáneo, y en este ámbito el uso de las fuentes audiovisuales para la investigación y la didáctica en las disciplinas histórico-

² [...] is that it is usually considered to be relatively “safe” and unthreatening. Some forms of comedy, such as political satire and black comedy, can be sharp, controversial and, in some cases, commercially or politically risky for those involved. In general, however, comedy is often taken to be the epitome of light relief or “just entertainment” on film [...]. Comedy, by definition, is not usually taken entirely seriously, a fact that sometimes gives it licence to tread in areas that might otherwise be off-limits. (Traducción propia).

sociales es un fenómeno reciente, en el que se están dando los primeros pasos (2010: 29). Desde aquí, se parte de una perspectiva del estudio de la historia del cine que identifica a las películas como una forma que tiene la sociedad de comunicarse consigo misma y de construir y difundir valores colectivos (Allen y Gomery, 1995: 204-205). Por tanto, el estudio de las imágenes, temas, formas y personajes que aparecen en estas nuevas comedias, puede aportar información sobre cómo era la sociedad española de ese periodo del tránsito a la democracia. A su vez, puede servir para profundizar en el conocimiento de sus creencias, pulsiones y luchas, para entender su visión de la realidad; su visión del presente y también del pasado y del futuro.

Por tanto, esta investigación se enmarca en el campo de la historia del cine y, de forma específica, en el ámbito de la historia de la comedia en España, ya que aborda el estudio de un conjunto de películas con rasgos comunes que la crítica de la época relacionó hasta el punto de agruparlas o de referirse a ellas como si se tratara de una suerte de subgénero. En este punto, cabe señalar que el presente trabajo utilizará esta idea de identificar la nueva comedia como “subgénero”, generalmente relacionado con el periodo de la Transición, para profundizar en primera instancia en su discusión, y posteriormente en el análisis de sus características y claves sociales y culturales. A partir de aquí, la idea es conectar la génesis y evolución de este tipo de nuevas comedias, de este subgénero, con el momento histórico en el que se desarrollan, y ello a partir de un enfoque transversal que nos permita comprender la interacción entre cine, sociedad y cultura.

1.2 Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo

Un primer acercamiento a nuestro objeto de estudio a través de la amplia bibliografía que existe sobre el cine español de la Transición revela algunos problemas metodológicos que fue conveniente resolver. En primer término, las películas se que han asociado a la denominada comedia madrileña responden a una muy heterogénea disparidad de criterios. Al lado de películas como *Tigres de papel* (Fernando Colomo, 1977) por ejemplo, podemos encontrar una cita a *De tripas corazón* (Julio Sánchez Valdés, 1985), en donde se encuentran elementos genéricos propios del “cine

quinqui”³. De otra parte, la misma *Tigres de papel* o la posterior *Opera prima*, que parten de historias en las que las relaciones amorosas constituyen un tema central, se agrupan con otras que presentan argumentos más genéricamente hibridados, y desde luego mucho más cercanos en su tratamiento estético y en su puesta en escena a un universo cinematográfico contracultural o *underground*, como sucede en el caso de películas como *De fresa, limón y menta* (Miguel Ángel Díez, 1977), *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este?* (Fernando Colomo, 1978), *Tres en raya* (Francisco Romá, 1978), *Best seller (la mejor venta)* (Íñigo Botas, 1982), *Pestañas Postizas* (Enrique Belloch, 1982) o *Bajo en nicotina* (Raúl Artigot, 1984). Por último, tampoco queda suficientemente claro cuáles son los márgenes temporales del subgénero, si las ya mencionadas *Tigres de papel* u *Opera prima*, por su sensibilidad hacia un determinado periodo histórico y su precario modelo de producción, pueden equipararse a títulos rodados con parámetros económicos ya plenamente integrados en la industria del cine como *A contratiempo* (Óscar Ladoire, 1982), *Estoy en crisis* (Fernando Colomo, 1982) o *Sal gorda* (Fernando Trueba, 1984).

En segundo lugar, no parece existir unanimidad a la hora de definir los elementos que caracterizan este tipo de películas. Las críticas, incluso, remiten en numerosas ocasiones a ideas contradictorias entre sí. En este punto, el primer objetivo de la investigación consiste en determinar si es pertinente hablar de la existencia de un subgénero, si en realidad nos encontramos con un grupo de comedias con elementos comunes, tal y como parece que la crítica y el público percibieron de manera intuitiva en aquel entonces.

La segunda meta de este trabajo se plantea determinar en qué consiste el fenómeno de la comedia madrileña, acotando un corpus de filmes para su análisis e identificando los elementos característicos que le confieren identidad y especificidad.

³ En el presente trabajo, el término “cine quinquí” hace referencia a un fenómeno cinematográfico se desarrolló a lo largo de la década de los setenta y primera parte de los ochenta. Este ciclo de películas realiza una denuncia social al tratar temáticas que relacionan la delincuencia juvenil y la precaria situación económica la clase social baja, para lo cual se apoya en protagonistas jóvenes, provenientes de ambientes marginales de los barrios de las grandes ciudades (Sánchez Noriega, 2014: 71-72). Entre sus películas más representativas se encuentran: *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977), *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1980) o *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980). A partir de este momento, se prescinde del uso de las comillas para referirse al cine quinquí.

De esta manera, la definición del subgénero, así como la identificación de las películas que lo componen, nos conduce a analizar qué tipo de representaciones vehiculan los filmes. En otras palabras, se trataría de estudiar qué cuentan las películas y cómo lo hacen, en base a un análisis textual del corpus que integra el subgénero.

Finalmente, el tercer objetivo de la presente tesis doctoral se propone explicar cómo las películas del subgénero representan el cambio social que tiene lugar en España durante la transición a la democracia. Esta representación del cambio social se estudia a través de tres ejes que, sin perder de vista el contexto del cine español del momento, atienden a cuestiones relacionadas con mutaciones en la estructura social y la moral, con aspectos referentes a la cultura juvenil y a su forma de vivir la ciudad y, por último, con representaciones que remiten al campo de la política o la ideología. Este último objetivo servirá, por un lado, para esclarecer de qué manera conecta el subgénero con su tiempo social y, por otro, para iniciar, en un futuro, un campo de investigación en torno a las posibles influencias del subgénero en la comedia cinematográfica española de los años ochenta.

Como se decía anteriormente, aun hoy en día existe confusión acerca las características del subgénero de la comedia madrileña. Es un lugar común el hecho de que la crítica cinematográfica se refiera a este fenómeno como uno de los más característicos de la Transición. No obstante, los propios directores de las películas niegan e incluso reniegan de este subgénero. Desde la aparición del término se produce una aparente contradicción entre lo que perciben crítica y público, reconociendo de inmediato la naturaleza novedosa del fenómeno, aunque sea de una manera difusa, e intentando adjudicarle una “etiqueta” o término identificativo, y los realizadores de dichas películas. Fernando Trueba y Fernando Colomo, especialmente, se desmarcan radicalmente de las apreciaciones de la crítica, y tienden a interpretar las referencias a la comedia madrileña como una manera de deslegitimar o de restarle valor a sus primeros trabajos. ¿Es pertinente o no hablar, así pues, de la existencia de una “nueva comedia” o de una “comedia madrileña”?

En nuestras primeras investigaciones se parte de la idea de que los límites del subgénero y sus características principales están claros, a tenor de las numerosas referencias encontradas en una primera aproximación a la bibliografía académica. En aquel momento parecía entonces natural centrarse en conectar las películas del subgénero con la llegada de un nuevo tiempo social, tanto a nivel cinematográfico como en cuestiones de representación de este cambio. Sin embargo, los primeros pasos de la investigación revelaron que no solo no existía un corpus delimitado de películas con las que empezar a trabajar, sino que ni siquiera podía contarse con una aproximación sistemática al fenómeno que esclareciera las claves de éste. Así fue como, con el fin de llevar a cabo el objetivo del que partía la investigación, se hizo necesario incluir una investigación adicional que se encargase de estudiar y de delimitar a conciencia la pertinencia del subgénero, o, en su caso, su génesis y desarrollo en el contexto de la comedia cinematográfica en la Transición.

Partiendo de estas circunstancias, y de la antigua polémica sobre la nueva comedia transicional, la primera hipótesis de esta investigación, en base a los visionados de los filmes que en un momento u otro han sido asociados al subgénero, es que en efecto es posible encontrar elementos comunes entre una serie de obras cinematográficas que configuran un nuevo tipo de comedia, diferenciada, con rasgos propios. Al mismo tiempo, al hilo de estos rasgos, sería también posible delimitar un corpus concreto de películas y proceder a su análisis.

El presente trabajo parte de una segunda hipótesis: el subgénero que podríamos denominar provisionalmente como nueva comedia tiene lugar como reacción a una determinada manera de concebir la producción comercial de comedias que venía desarrollándose desde finales de los años sesenta y principios de los setenta. Se trataba de construir un territorio, fundamentalmente, diferente a aquel en el que se había establecido la comedia del llamado cine de “la tercera vía”⁴. Aunque en principio

⁴ El modelo cinematográfico de “la tercera vía” responde a una estrategia ideada por José Luis Dibildos con la que pretendía situarse en un punto equidistante entre el cine comercial y la tendencia autoral y metafórica de la época (Torreiro, 2009: 359-360). Tal y como lo expresó en aquella época el colectivo crítico Marta Hernández, este tipo de filmes respondían a la fórmula: “cine comercial más cine de autor partido por dos” (Marta Hernández, 1976: 237). Adscritos a esta tendencia, se encuentran, entre otros, títulos como: *No es bueno que el hombre esté solo* (Pedro Olea, 1973), *Vida conyugal sana* (Roberto

la comedia de tercera vía pretendiera introducir elementos de crítica social, lo cierto es que no terminaba de trascender el costumbrismo que impregnaba las comedias populares tardofranquistas. Hernández Ruiz y Pérez Rubio han incidido en los aspectos más conservadores o inmovilistas de la industria cinematográfica de esos años:

El mayor *corpus* cuantitativo de películas producidas durante los años setenta sigue siendo, como había ocurrido en la anterior, el cine de géneros populares y, de manera especial, la comedia: una industria que, en su mayor parte, parece vivir de espaldas a los profundos cambios sociales y modos de vida que se estaban produciendo por aquellos años (2004: 137).

A pesar de las transformaciones sociales que tienen lugar a lo largo de esos años, y de los intentos de algunas productoras para adaptarse al aire de los tiempos, los rancios modelos de comedia derivados de una explotación comercial y política de la comedia popular tradicional, se perpetúan, parecen mantenerse casi intactos, de tal manera que un grupo de cineastas jóvenes apuestan por impulsar un modelo cinematográfico diferente, bajo la influencia de referentes culturales y cinematográficos que ya no tenían que ver con la tradición del realismo y del costumbrismo nacional (nuevos cines europeos y cine independiente norteamericano). La ruptura con el modelo de la tercera vía puede determinar, en cierta forma, las pautas para el desarrollo de un nuevo tipo de comedias en la década de los ochenta.

Una tercera hipótesis se plantea a partir de las relaciones que se establecen entre cine y cambio social y cultural. Los filmes de la nueva comedia parecen impulsar una renovación de temas y representaciones con una frescura y un aire de autenticidad como hasta ese momento no se había representado en las pantallas españolas. Estas representaciones parecen conectar con un nuevo tipo de jóvenes urbanos, de ideología abierta y progresista, dispuestos a disfrutar de las libertades recién adquiridas y, en virtud de ellas, a enfrentarse a todo tipo de tabúes y de lastres emocionales e intelectuales. No es casual, a nuestro entender, que la nueva comedia se centre en una lectura irónica del presente desde el punto de vista, o con guiños ideológicos y culturales, a esa misma juventud.

Bodegas, 1974), *Tocata y fuga de Lolita* (Antonio Drove, 1974), *Los nuevos españoles* (Roberto Bodegas, 1974), *Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe* (Antonio Drove, 1975).

En una primera aproximación a las películas que componen el subgénero de la entonces denominada por la crítica como comedia madrileña, podría inferirse que éstas muestran una manera específica y distinta de representar los cambios que se están produciendo en la España de la Transición democrática. Esta representación pasa por introducir una nueva manera de entender la parodia como forma discursiva característica de una incipiente o emergente posmodernidad cinematográfica, y como resultado de una vocación crítica consciente y manifiesta. Como afirma la especialista en cine contemporáneo Sasa Markus, la distancia irónica que la parodia posmoderna establece implica necesariamente una actitud crítica con respecto al texto que revisa (2011: 139). Entiéndase la noción de parodia, que más adelante abordaremos en detalle, como un mecanismo retórico que incide en la “problematización” y “parodización” de los cambios sociales y culturales que están teniendo lugar en la transición española a la democracia. Sostenemos, en síntesis, que la nueva comedia articula una lectura irónica y crítica de la realidad española que se enmarca dentro de la propia lógica de la posmodernidad.

1.3 Marco teórico: claves historiográficas, sociológicas y cinematográficas

Para llevar a cabo el estudio del subgénero de la comedia madrileña y de su capacidad para reflejar el cambio social que tiene lugar en la España de la Transición, la presente investigación ha de recurrir a conceptos que se desarrollan en dos campos de estudio diferenciados, que interactúan en el análisis de una manera interdisciplinar. En primer término, tendremos en cuenta las aportaciones procedentes del análisis histórico y de la historia social del cine. En este punto se introducen conceptos de suma utilidad para nuestro trabajo que provienen del campo de los estudios culturales y, desde una perspectiva diacrónica, de los estudios de géneros cinematográficos (*genre studies*). En segundo lugar, prestaremos atención a conceptos provenientes del marco de la sociología y del pensamiento social. Básicamente para abordar las relaciones entre cambio social y el concepto de posmodernidad, de vital importancia para comprender en qué medida las representaciones cinematográficas de la nueva

comedia se enmarcan en un nuevo paradigma de relaciones sociales, culturales y económicas, en una nueva forma o sensibilidad, en definitiva, de comprender y de afrontar la experiencia de la realidad.

Con respecto al marco histórico, desde una perspectiva general, comenzaremos por aproximarnos al concepto de cambio social en la Transición. Los especialistas en lo que se ha dado en llamar “historia del tiempo presente”, Julio Aróstegui (2007), Santos Juliá (2007), Álvaro Soto Carmona (2005), Javier Tusell (1996), entre otros, coinciden en constatar la existencia de un proceso de cambio social. Más allá de los cambios legislativos, es decir, de la aprobación del nuevo marco jurídico de libertades y garantías democráticas que supone la entrada en vigor de la Constitución de 1978, Santos Juliá (2000: 15-77; 2007: 227-309) o Soto Carmona (2003: 203-233; 2005) subrayan importantes cambios económicos, demográficos y culturales que, desde la década de los sesenta y a lo largo del proceso transicional, alteraron notablemente la estructura social de la población española.

Desde un punto de vista económico, los historiadores hacen alusión a un proceso de liberalización general que coincide a grandes rasgos con la penetración de nuevas lógicas capitalistas, aunque en un contexto de crisis económica. Esta liberalización, modernización o actualización económica a las pautas de lo que se ha denominado como capitalismo postindustrial o capitalismo avanzado (Jameson, 1991), modifica las actividades relacionadas con el sector bancario e industrial y también al sector terciario, especialmente el del turismo, e incluso al impulso de la incorporación de la mujer al mercado laboral (Juliá, 2000: 64-75; Marín Arce, 2007: 121-136; Sánchez y Marzo, 2007: 137-146; Totos, 2007: 103-120). Por otra parte, el contexto de crisis económica se afrontará con la firma de los Acuerdos de la Moncloa en octubre de 1977 y con la puesta en marcha de un Plan Económico de Urgencia. Como afirma Soto, “los Acuerdos de la Moncloa definen un nuevo funcionamiento de la economía española al crear y desarrollar instituciones fundamentales del Estado del bienestar” (2005: 123). Pese a la grave crisis, en resumen, el proceso de modernización de la sociedad española sigue adelante y las nuevas clases medias urbanas mantienen un horizonte de expectativas relativamente ilusionante.

Por citar algunos ejemplos significativos, podríamos mencionar la desaparición de la agricultura tradicional y el consiguiente proceso de desagrarización; el paso de una sociedad semirrural a otra urbana, como consecuencia de las migraciones interiores; la aparición de nuevos patrones de pobreza y marginación social asociados al extrarradio de las grandes ciudades y a las viviendas de promoción social que el régimen franquista dispuso para acoger a los campesinos y agricultores que emigraron del campo a la ciudad; el desarrollo del sector público; la secularización de la sociedad; la consecución política de los derechos de igualdad de la mujer con respecto al hombre; la aparición de las “nuevas clases medias” y la progresiva expansión de la sociedad de consumo; el estancamiento del proceso de emigración exterior que se había vivido desde los años sesenta y que había creado unas nuevas expectativas vitales y una cultura política renovada en este sector de la clase obrera; o la legitimación de la necesidad y garantía del “Estado del bienestar” por parte del Estado.

En la introducción a *Tres décadas de cambio social en España* (2006), los sociólogos Juan Jesús González y Miguel Requena identifican entre los sectores de población más afectados por el cambio social a las nuevas clases medias, por beneficiarse de los cambios en el mercado de trabajo y en la estructura ocupacional, y a las mujeres, por su incorporación a dicho mercado de trabajo, así como por los cambios que tienen que ver con cuestiones demográficas o de la familia. En cuanto a las transformaciones demográficas, resulta interesante la idea de que, a partir de los años setenta, se cierra el ciclo de la primera transición demográfica para comenzar la segunda, que definen con estas palabras:

Nuevo escenario demográfico de las sociedades postindustriales que incluye bajos (o muy bajos) niveles de fecundidad, escasa nupcialidad, posposición del matrimonio y la maternidad, cohabitación y reproducción fuera del matrimonio, gran inestabilidad marital y nuevos modelos de formación de hogares distintos de la familia nuclear y, en general, en la práctica de estrategias vitales de índole no familiar durante periodos crecientemente largos del ciclo vital (2006: 12).

Sobre las bases demográficas de la sociedad española reflexiona Miguel Requena de forma específica, y relaciona la fuerte caída de la natalidad que se produce a partir de 1976 con diferentes procesos de cambio demográfico, social, económico y cultural que modifican drásticamente la posición social y familiar de las mujeres. En

este sentido, fecundidad y nupcialidad, o bien se retrasan en el calendario de las mujeres, o bien disminuyen debido a razones que tienen que ver, entre otras, con una mayor presencia de la cohabitación de parejas de hecho o matrimonios sin papeles; con una concepción del matrimonio que ya no supone una unión vital, sino que contempla la separación y el divorcio; con un auge de los matrimonios civiles; y con una progresiva desvinculación del matrimonio y la procreación, así como del matrimonio y la sexualidad (2006: 29-34).

Los cambios en el seno de las familias, y las repercusiones que éstos van a tener en el papel que representa la mujer en la nueva sociedad democrática van a ser determinantes para entender las propuestas de los jóvenes realizadores de la nueva comedia. Y van a ser las mujeres jóvenes, a partir de la década de los setenta, las que experimentan con mayor intensidad estas modificaciones. Teresa Jurado propone diferenciar dos bloques dentro de este conjunto de mutaciones: en primer lugar, los cambios que se producen en las ideas y horizontes vitales en la propia mentalidad de las mujeres, lo cual respondería a un cambio cultural. En segundo término se agruparían los cambios relativos a los cambios en los comportamientos, formas de interrelación y estrategias con el resto de miembros de las familias (y de fuera de ellas), con los que tratan de adaptarse a los cambios del contexto económico, político y social que tuvieron lugar en la Transición. En definitiva, todas estas mutaciones van a afectar a la mentalidad y forma de entender la vida de los personajes femeninos que aparecen en las películas de la nueva comedia, lo cual, entre otras cuestiones, repercute en las relaciones que establecen con sus interlocutores masculinos (Jurado, 2006: 56-57).

Paralelamente, Juan Pablo Fusi (2007) establece tres hechos determinantes en la configuración de un marco que permite el cambio cultural en la Transición: el fin de la censura en los distintos ámbitos culturales; la implicación intensiva del estado en la producción y difusión cultural; y la pluralidad intelectual y cultural, que supuso el reconocimiento de las diferentes comunidades autónomas que componen el Estado español. Con respecto a los medios de comunicación, Fusi no duda en afirmar que entre los años 1975 y 1990 se produjo una verdadera revolución, con sucesos como la supresión de la censura de espectáculos en 1977, la creación del Ministerio de Cultura

en el mismo año, la desaparición de periódicos “históricos” del franquismo, la desaparición del monopolio informativo de Radio Nacional en 1977, o el aumento de horas de emisión Televisión Española, que también afronta el surgimiento de las televisiones regionales al final del período de la Transición. Los cambios que se introducen en el ámbito de la cinematografía (industria, marco legislativo, etc.) se abordarán en detalle en el capítulo dos del presente trabajo.

José Carlos Mainer y Santos Juliá han reflexionado en torno a las relaciones entre cambio social y cultura en *El aprendizaje de la libertad (1973-1986). La cultura de la Transición* (2000). Este trabajo resulta de especial interés por cuanto otorga un papel determinante al cambio socioeconómico que se verifica en el período de la Transición. Juliá delimita dos etapas: una previa a la aprobación de la Constitución en 1978 y otra posterior que llegaría hasta el año 1986, año en el que España formaliza su integración en la Comunidad Económica Europea (hoy Unión Europea). El autor estudia cómo se producen una serie de modificaciones sociales, demográficas y económicas que, desde los años sesenta, van a provocar importantes cambios en la mentalidad de los españoles. Cambios que posibilitan, a su vez, el desarrollo de nuevas transformaciones que esta vez operan en el seno de la Transición democrática. En palabras de Juliá “los años 1973 y 1974 fueron el gozne de esa transformación: en ellos finalizó el periodo del cambio social más intenso que haya experimentado España en toda su historia moderna y a partir de ellos comenzó su más profunda transformación política y cultural” (2000: 16-17).

También los sociólogos inciden en la idea de un cambio estructural que trasciende los límites de un enfoque político y ceñido exclusivamente al periodo de la Transición, ya que arranca a finales de los años sesenta y principios de los setenta. González y Requena afirman que los cambios que tienen lugar en España a partir de la década de los setenta van a modificar radicalmente, en un periodo relativamente corto de tiempo, las propias señas de identidad del país:

[...] no se trata, por tanto, de cambios cualesquiera, sino de aquellos que, en su efecto acumulativo, hacen que un país que era cerrado, autoritario, poco competitivo y, si se quiere, provinciano, se convierta en una sociedad abierta, tolerante, diversificada y capaz de beneficiarse de las oportunidades que ofrece el proceso de globalización en curso. Estamos hablando, por tanto,

de los cambios que solemos llamar estructurales, tales como la transición demográfica, la industrialización y la expansión de los servicios, la creciente cualificación de la fuerza de trabajo, la incorporación masiva de la mujer al mercado de trabajo, la llegada de trabajadores inmigrantes, la democratización política, el desarrollo de instituciones del bienestar, la secularización, etc. (2006: 12).

En esta línea, a la hora de valorar la representación del cambio social prestaremos atención no solo a los procesos que comienzan a desarrollarse dentro del marco temporal del período transicional sino también a los que tienen lugar en la recta final del franquismo. Resulta de suma utilidad, en cualquier caso, entender cómo en este periodo de cambios se produce al mismo tiempo una transformación de más hondo calado, que, como consecuencia de la aparición de nuevas estructuras económicas y sociales, erosiona el carácter local de las referencias culturales de los más jóvenes, vinculados ahora a imaginarios mediáticos transnacionales, tanto en el ámbito del cine, como en el de la literatura, el arte o la música. José Carlos Mainer define el concepto de cultura como “aquello que entraña la elaboración crítica de una visión del mundo [...] tanto en su vertiente de creación como en su vertiente de consumo” (2000: 91-92).

Para Mainer, así pues, el estudio de la cultura en las sociedades contemporáneas nos permite entender cómo se construyen identidades colectivas, pero siempre teniendo en cuenta que nos encontramos ante un proceso mediado por un complejo entramado económico. El autor se refiere a la instauración definitiva de la comercialización de la cultura que, en el ámbito del consumidor, aparece de la mano de dos tendencias: “internacionalización del consumo de formas de cultura” y “la progresiva anulación de la diferencia de clases sociales ante la oferta cultural” (2000: 92). Mainer va incluso más allá, y defiende que tal vez sea el ámbito de la alta cultura el único en el que aún se puede establecer una lógica de “identificación nacional” de lo cultural (junto a las culturas emergentes que nacen en las regiones en conflicto), mientras que en los ámbitos de la cultura popular o de la contracultura ya no se presta atención a las fronteras y el público se entrega a un consumo de carácter global o transnacional. Finalmente, Mainer identifica a los jóvenes como el sector demográfico que asume, y hasta celebra, con mayor facilidad, este nuevo comportamiento de la cultura que emerge durante la Transición.

Hasta tal punto se produce una interacción entre lo social y lo cultural, que el sociólogo Emilio Lamo de Espinosa se decanta por defender la preponderancia del cambio cultural sobre el social: “fue justamente el cambio cultural, a lomos del cambio generacional”, afirma, “el motor principal del cambio social” (2006: 289). Las clases medias que emergen en el desarrollo de los años sesenta, y que habían vivido su infancia en los años sesenta, demandan, desde el final de la década, la democratización de la educación y el acceso a la universidad. Fruto de esta presión, la Ley General de Educación de 1970 da lugar a una generación universitaria que experimenta una regeneración de valores y una predisposición al debate y a la reivindicación de nuevas libertades, en medio de la descomposición política del franquismo, que cierra la posibilidad de que la dictadura se perpetúe por la vía del recambio generacional. En este sentido, los protagonistas de las películas de la nueva comedia podrían identificarse con esta primera cohorte que señala Lamo de Espinosa, que comparte un aire generacional, un “grupo demográfico internamente unificado por una experiencia colectiva y consciente de ser un grupo”:

Hablamos de gentes que habían establecido sólidos lazos de amistad y solidaridad en el anti-franquismo universitario, que habían pasado por el crisol del 68, por la re-socialización en la cultura de la oposición a la guerra del Vietnam, del rock-and-roll, de las experiencias sexuales e incluso de la proximidad a ciertas drogas, al menos el *cannabis*, una generación, pues, unida por una “cultura” distinta y propia, que al tiempo la fusionaba en un espíritu “progresista” y moderno y la separaba de la generación de los mayores (2006: 289).

También desde un enfoque sociológico es necesario tener en cuenta los estudios que se han venido realizando sobre la juventud transicional y las políticas sobre juventud en el tardofranquismo y la Transición. Domingo Comas ha señalado cómo el paso de la dictadura a la democracia no implicó un cambio automático en la integración de los jóvenes en la vida social y cultural, y que la desconfianza hacia las instituciones, las actitudes de rechazo o de “pasotismo” respecto a la participación en la vida social o política, van a convertirse en un lastre colectivo que llega, con matices, hasta nuestros días. La razón es que el franquismo había impedido desarrollar políticas activas sobre la juventud, que en Europa se venían implementando desde los años sesenta:

En España partíamos de cero, no había apenas tejido social, ni una tradición cercana sobre la que apoyarse, aunque disponíamos de una minoría de jóvenes muy pro-activos, muy motivados, muy politizados, pero con poca experiencia institucional. Esta carencia de participación cívica fue, ha sido y sigue siendo, la herencia permanente del franquismo. Y uno de los factores que sigue marcando las Políticas de Juventud en España (Comas, 2007: 41).

En otro orden de cosas, también es evidente que las políticas transicionales tendieron a considerar los problemas de los jóvenes con los mismos esquemas argumentales que lo había hecho el franquismo a comienzos de los años setenta. Es decir, desde el punto de vista de la falta de empleo y de las dificultades que planteaba la crisis para incorporarse al ciclo de la vida económica, ignorando cuestiones culturales de vital trascendencia. “Durante un largo periodo de tiempo”, afirma Comas, “se dio por supuesta una estrecha relación, más simbólica que real, entre paro, precariedad y consumo de drogas” (2007: 54). Un panorama que explicaría en cierto modo la sintonía que la nueva comedia encontraría en el público joven, abundando irónicamente en la representación de esa desconfianza hacia las instituciones, en la búsqueda de refugio y de serenidad emocional en el ámbito de la vida privada.

Ya en el ámbito más concreto de la historia del cine, los planteamientos teóricos de Robert Allen y David Gomery (1995) nos permiten integrar distintos aspectos y dimensiones de la realidad social y cultural de las películas que vamos a analizar. Los autores defienden la utilización de un enfoque realista a la hora de abordar el estudio de la historia del cine, por contraposición a la perspectiva de la “historia empírica” o a la concepción “convencionalista” de la historia. Los partidarios de la historia empirista aspiran a ofrecer una explicación cerrada y absoluta de un determinado acontecimiento, ya que afirman que es posible producir datos verificables porque la historia existe previamente a que el analista la estudie, y por tanto se trata de una realidad independiente de la mente humana que puede conocerse a través de la observación, “probabilista o estadística” de los hechos. Sin embargo, tal y como advierten Allen y Gomery, esta posición conlleva problemas porque:

[...] la historia empirista presenta, como mínimo, una visión más bien simplista de la naturaleza de la evidencia histórica y del papel del historiador.

Los hechos del pasado existen independientemente de la mente del historiador, pero los hechos históricos son únicamente aquellos datos seleccionados del pasado que un historiador considera de relevancia para su argumentación (1995: 26).

Por su parte, la perspectiva convencionalista de la historia parte de la idea de que todo aquello que tomamos como descripciones científicas de la realidad o del pasado son convenciones que no pueden validarse porque entre el investigador y la realidad existen filtros que inevitablemente influyen en su discurso y lo distorsionan. Frente a estas dos posturas antagónicas, Allen y Gomery se decantan por una respuesta que denominan como “realista”. Desde esta perspectiva, el estudio de la historia se entiende como un fenómeno complejo en el que se interrelacionan una serie de elementos. En palabras de los autores, lo que ofrece el enfoque realista es:

[...] la perspectiva de elaborar una aproximación a la historia que preserve la noción de un pasado que exista de forma independiente, teniendo en cuenta al mismo tiempo la necesidad y complejidad de la teoría en la explicación histórica (1995: 32).

Bajo esta concepción, Allen y Gomery sostienen que la explicación de la historia consiste en describir no sólo los fenómenos observables que acontecen en la realidad, los sucesos, sino también en dilucidar el funcionamiento de los “mecanismos generativos” que los producen. En este sentido, y con el fin de alcanzar un mayor grado de comprensión del fenómeno cinematográfico, los autores abogan por el estudio interrelacionado de las cuatro facetas que lo conforman: manifestación artística, industria económica, producto sociocultural e innovación tecnológica. Para el presente trabajo resulta especialmente interesante la propuesta del estudio de la historia del cine en relación con la sociedad, perspectiva que los autores desarrollan en el capítulo dedicado a la “Historia social del cine” (1995: 199-241). Para ello proponen que se realice un análisis interrelacionado de cinco cuestiones: la historia social de la producción cinematográfica, la historia de la asistencia al cine, la historia del cine como documento cultural, la historia del discurso crítico y social acerca del cine y la historia de la relación del cine como institución cultural y otras instituciones sociales.

Con respecto a la primera, los autores defienden la dimensión social que reside en la historia de la producción cinematográfica a través de dos argumentos:

Los realizadores son miembros de la sociedad y, como tales, no están menos sujetos a las presiones y normas sociales que cualquier otro. Además, todo proceso de realización de una película tiene lugar en un contexto social. [...] las películas rara vez son el producto de una sola persona, sino que representan el trabajo de un grupo organizado con el propósito de hacer cine [...] (Allen y Gomery, 1995: 201).

De esta manera, el contexto de producción de un determinado fenómeno cinematográfico habla al historiador acerca de la sociedad de la época en que tuvo lugar. En la segunda categoría de estudio, la “historia de la asistencia al cine”, Allen y Gomery señalan que el estudio del público cinematográfico, que responde a las cuestiones de quiénes iban al cine, cómo se veían las películas y por qué elegían esa forma de ocio, lo cual permite conocer determinados aspectos de la sociedad de un momento histórico. En cuanto a la categoría que estudia la historia del cine como documento cultural, Allen y Gomery recuerdan que “la popularidad del cine como entretenimiento de masas ha movido a historiadores cinematográficos y sociólogos a ver el cine como un medio único para comprender las culturas nacionales” (1995: 204).

De acuerdo con esta idea, el cine es capaz de reflejar valores y actitudes sociales de un momento histórico y geográfico concreto, ya que para que un filme se comunique con el público, es necesario que el espectador pueda reconocer en las películas representaciones sociales y motivaciones basadas en ideas generalizadas y verosímiles sobre la realidad del momento. En cuarto lugar, los autores advierten de la importancia del discurso crítico y social que se elabora en torno a las películas. Allen y Gomery reivindican la utilidad para el historiador de conocer el discurso emitido sobre una manifestación cinematográfica (película, género, cinematografía) como una forma de acercarse al contexto en el que ésta se produjo y fue consumida. Por último, para obtener un enfoque completo sobre la historia social del cine, los autores consideran pertinente el estudio de la relación del cine con el entramado del resto de instituciones sociales, gubernamentales o no, en un determinado momento histórico.

Estos argumentos resultan de utilidad para el presente estudio por dos razones. En primer lugar, pretendemos que esta investigación se distancie del enfoque empirista, bajo el cual se ofrecería una versión meramente descriptiva de la historia de la nueva comedia en la Transición, limitándose a pormenorizar las características de las

películas que se hicieron en aquel periodo sin explorar la posibilidad de que exista un diálogo entre ellas o sin atender a su conexión con el tiempo histórico y social en que aparecieron. De otro lado, este estudio se aleja de la idea extrema que sostienen los propios realizadores de la comedia madrileña cuando niegan la existencia del subgénero y sostienen que se trata de una mera convención. Frente a estas dos posturas, la presente investigación recupera la perspectiva que proponen Allen y Gomery al sostener que, efectivamente, existe una manera objetiva que permite analizar el fenómeno, basada en la respuesta realista del estudio de la historia. De ahí que, con el fin de analizar las características y las condiciones que explican el fenómeno, aplicaremos las herramientas que proponen los autores, en base a las cuales el presente trabajo no solamente aborda el estudio de los textos cinematográficos (las películas), sino que tiene en cuenta el carácter social del fenómeno.

Las reflexiones del teórico Laurent Jullier, por su parte, también resultan útiles para abordar el estudio de la nueva comedia en el marco de la historia social del cine. En su libro *¿Qué es una buena película?* (2006), el autor asume que el cine no se puede comprender sin tener en cuenta la sociedad en la que se desarrolla, así como la idea de que los discursos que se realizan sobre él están relacionados con el momento histórico en que se producen. Por otra parte, Jullier analiza los criterios que se suelen utilizar para emitir juicios o críticas sobre las películas. En este sentido, rechaza tanto la teoría inmanentista de Kant, que habla de la existencia de un “gusto natural o evidente”, como la del “hiperrelativismo”, posición que en cierto modo termina por coincidir con la postura convencionalista en la terminología que utilizan Allen y Gomery. Tomando estas ideas como punto de partida, Jullier afirma que:

Para el *conocedor*, la ideología del gusto natural, explica Pierre Bourdieu, consiste en camuflar sus *estrategias de distinción* bajo la máscara de la evidencia lógica, del buen sentido, de la facilidad... Este libro intenta ir contra este camuflaje. Contra la supuesta evidencia que rodea a las entregas de medallas y a las críticas mordaces o a los vapuleos, y contra la *omertá* que golpea a los criterios del juicio del gusto en el ejercicio, a veces incluso salvaje, de la crítica de películas. Puesto que, cuando se trata de escribir sobre el arte, manteniendo ocultos todos los criterios en que nos basamos, una opinión que sea diametralmente opuesta a quien la ha formulado es tan *válida* como la anterior [...] (2006: 16).

Jullier coincide aquí con Allen y Gomery en la idea de que detrás de cada afirmación sobre el fenómeno cinematográfico se está emitiendo un juicio de valor y de gusto, se reconozca éste o no. En este mismo sentido, Allen y Gomery afirman que:

[...] los historiadores cinematográficos no trabajan en el vacío, ni abordan el estudio de la historia del cine ajenos a su cultura, gustos cinematográficos y orientación filosófica. La elaboración de la historia requiere juicio crítico y no una mera transmisión de los hechos (1995: 13).

Esta concepción remite a la idea posestructuralista de que cualquier tipo de manifestación (teórica o cultural) es, en última instancia, un discurso fruto de la condición (social, sexual, genérica, étnica, generacional o nacional) del emisor, aunque habitualmente estas cuestiones no se hagan explícitas. Esta idea resulta de utilidad a la hora de abordar la presente investigación por cuanto conecta con la cuestión de cómo se elaboran los discursos por parte de los propios cineastas, de los historiadores del cine y de los críticos cinematográficos. Será así pues conveniente atender al análisis de la recepción crítica, y tener en cuenta desde qué posiciones se está construyendo o rechazando en él el concepto de nueva comedia o de comedia madrileña.

En el presente trabajo, la historia social del cine se combina, necesariamente, con dos disciplinas complementarias: los estudios de los géneros cinematográficos (*genre studies*) y las aportaciones realizadas desde el campo de los estudios culturales. En el ámbito de los estudios sobre géneros cinematográficos, Rick Altman (2000) propone aplicar de manera simultánea tres aproximaciones: semántica, sintáctica y pragmática. La aproximación semántica hace referencia a una serie de personajes, temas, tipos de plano, localizaciones, decorados, etc., que aparecen en un determinado grupo de películas. La segunda, la perspectiva sintáctica, habla de cómo se organizan o estructuran los elementos semánticos en las películas. Finalmente se encuentra la aproximación pragmática al género, que habla de los usos que los grupos de espectadores hacen de los textos. Como consecuencia del estudio interrelacionado de estas tres formas de acercarse al género se obtiene un corpus de películas, que serán aquellas que representen con mayor fidelidad a las características que lo definen. Además, partiendo de las aproximaciones semánticas y sintácticas:

Debemos reconocer que no todas las películas de género se relacionan con su género de la misma manera o en un mismo grado. Si aceptamos

simultáneamente las concepciones semántica y sintáctica del género, podremos disponer de un método crítico para abordar los distintos niveles de «genericidad». Así mismo, una aproximación dual nos permite describir con mayor precisión las numerosas conexiones intergenéricas que las aproximaciones unitextuales suelen suprimir (Altman, 2000: 298).

En base a esto, abordar el estudio de un género a través del análisis de sus elementos semánticos, ofrece al investigador un canon inclusivo, con una gran variedad de títulos. Sin embargo, si éste también tiene en cuenta las estructuras que establecen en la película o, en otras palabras, cómo se articulan los elementos semánticos en la pantalla, el canon se reduciría de manera notable y se obtendría el canon exclusivo.

Por otra parte, a través de la aproximación “pragmática”, Altman pone de manifiesto que, entre diferentes grupos de espectadores, existen percepciones divergentes en torno un mismo género cinematográfico. Dicho de otro modo, el autor detecta que “[...] los géneros son distintos para sus distintos públicos, y que espectadores diferentes pueden percibir elementos semánticos y sintácticos muy diferentes en una misma película (2000: 280)”. En este sentido, la aproximación pragmática al género de Altman conectaría con los estudios de recepción, en concreto, con el concepto de “comunidades interpretativas” (*interpretative communities*) que propone Janet Staiger (2000: 23), que defiende que la manera de acercarse a un género o subgénero por parte de la crítica cinematográfica es diferente a la forma de aproximación por parte de otros grupos de receptores. Este concepto resulta de utilidad para estudiar las interpretaciones que aparecen en la crítica cinematográfica y en la comunidad académica en torno al subgénero y las relaciones que se articulan alrededor de ellas.

El pensamiento de Staiger se enmarca dentro de la vertiente sociológica de los estudios de recepción, la cual concibe al individuo como parte de un grupo social. Esta corriente entiende que la recepción de cualquier expresión cultural (como, por supuesto, lo es el cine) está sujeta a nuestra propia experiencia individual, así como al contexto en el que el individuo desarrolla su vida. Por tanto, los investigadores que parten de este enfoque teórico están interesados en analizar grupos (institucionales e informales) para determinar cómo los individuos se juntan, se mantienen y se

disuelven a la hora de recibir un mensaje (2005: 6). La autora se aproxima a los modos de recepción desde una perspectiva “histórico-materialista” (*Historical Materialist Approach*) (1992: 79-97; 2000: 23) cuando parte de la idea de que: “cada periodo de la historia (así como cada lugar) es testigo de diversos modos de discurso cinematográfico, diversos modos de exhibición y diversos modos de recepción”⁵ (2000: 21). Además de esto, Staiger añade que “cada individuo puede verse involucrado incluso en la misma experiencia de visionado cinematográfico en diversos modos de recepción”⁶ (2005: 83). Por tanto, la autora defiende que los estudios de recepción son un campo de investigación especialmente pragmático, ya que tienen que tener en cuenta los usos particulares de cada público. En este sentido, además, Staiger retoma los conceptos tradicionales de lectura dominante, oposicional y negociada (Stuart Hall), desde una perspectiva crítica, ya que entiende que todas las lecturas son negociadas en mayor o menor medida, y que por tanto esas categorías no son funcionales (2005: 83).

Por otra parte, de acuerdo a la idea de que el significado de las películas se construye históricamente, la autora prefiere no ceñirse solo al análisis textual de los filmes, sino abordar también todos los fenómenos complejos que rodean al proceso de la recepción. A este conjunto Staiger lo denomina “evento” (*event*) (2000: 2, 55). Una vez determinado el evento, se propone investigar las huellas de su circulación por los medios, tanto en su dimensión cultural como textual. Es así que Staiger identifica diferentes estadios en el proceso de recepción de un filme: el primero está conformado por la campaña publicitaria y el *marketing*, que actúan como guías para la crítica de la prensa diaria y los primeros espectadores; en un segundo nivel, sitúa las críticas de la prensa especializada; en tercer lugar, la reflexión proveniente del ámbito universitario; en cuarto lugar, las revisiones televisivas, ciclos en filmotecas, etc.; y por último se encuentran las investigaciones, en forma de publicaciones, sobre los eventos al cabo de los años. Para terminar, dado que el análisis del texto se construye históricamente, es necesario tener en cuenta el contexto político, social y cultural de la

⁵ Every period of history (and likely every place) witnesses several modes of cinematic address, several modes of exhibition, and several modes of reception.

⁶ Any individual viewer may engage *even within the same theatergoing experience* in these various modes of reception (en cursiva en el original).

época en la que se sitúan las fases de la recepción que se estudian (Staiger, 1992; Palacio, 2005b).

Robert Altman añade, en esta misma línea, una noción de género cinematográfico entendido como un proceso de comunicación social que evoluciona a lo largo de la historia, o de un determinado tiempo histórico. Los géneros no son fijos ni estables, sino que evolucionan a lo largo del tiempo (2000: 47). En consecuencia, el autor afirma que, para que un género perdure, las películas del corpus que lo componen deben reflejar variantes que no alteran esencialmente su propia semántica. En definitiva, en relación con el presente trabajo, la teoría que Altman propone sobre el género cinematográfico permite definir el subgénero de lo que en su momento se denominó comedia madrileña, establecer un corpus de películas del mismo y, finalmente, contextualizarlo en el marco de la comedia cinematográfica española para analizar las novedades y continuidades que plantea, tanto con respecto a cuestiones fílmicas como en su representación del cambio social.

En este sentido, Duncan Wheeler, aunque trabajando otro tipo de comedia, la adaptación literaria del drama del siglo de oro español a lo largo del tiempo, ya parte de un nuevo concepto de recepción en *Golden Age Drama in Contemporary Spain. The Comedia on Page, Stage and Screen* (2012). El autor se distancia de un modelo conductista de interpelación cultural y, para él, un texto no existe de manera inmutable y cerrada, sino que se va releendo en diferentes momentos en el tiempo (cada periodo con un formato propio e idóneo). Cada acto de lectura de este texto, cada nueva reformulación o representación, permite descubrir nuevos significados de la obra (2012: 12).

Por otra parte, en los últimos años se produce una aproximación cultural a los estudios en torno a la historia del cine en la Transición. Los estudios culturales (*cultural studies*) tienen su origen en Gran Bretaña, en el Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies, en los años sesenta, aunque posteriormente se extienden por el mundo anglosajón, Europa y América Latina. Una de las contribuciones clave del paradigma de los estudios culturales radica en el giro antropológico que sus autores

confieren al concepto de “cultura”, que se suma a la concepción artística tradicional del término. Es así que cualquier forma de comunicación cultural de masas puede ser objeto de estudio, con lo que se produce una democratización de ésta. En este sentido, y en el marco del cine:

[...] los estudios culturales no se interesan tanto por la «especificidad del género» y el «lenguaje cinematográfico» como por la cultura que se extiende a lo largo y ancho de un vasto *continuum* discursivo, donde los textos se inscriben en una matriz social y repercuten en el mundo (Stam, 2001: 261).

A su vez, los estudios culturales prestan una atención especial a la interacción entre los textos, usuarios, instituciones y entorno cultural, con lo que reconocen una posición activa del receptor en la construcción del sentido de los mensajes, así como la importancia del contexto. Finalmente, sin olvidar las nociones de poder y de negociación que este enfoque incorpora a su discurso (Hall, 1973; Morley, 1980), esta corriente teórica analiza la cultura como un espacio en el cual se construye la subjetividad. Desde este prisma, esta perspectiva de estudio contribuye a legitimar una manifestación genérica que hasta el momento no se había abordado en profundidad en un contexto en el que el análisis estético o autoral eran prácticamente hegemónicos. A su vez, en la medida en que se otorga importancia al contexto histórico y de recepción de las películas, este planteamiento teórico y metodológico conecta con los presupuestos de los que parten tanto Allen y Gomery (1995) como Laurent Jullier (2006), Rick Altman (2000) o Janet Staiger (2000), a quienes ya se ha hecho referencia anteriormente.

Los estudios sobre cine español aportan naturalmente a este trabajo un marco de reflexión que define cuestiones vinculadas a su trayectoria, evolución y características en el periodo transicional. Ya se ha hecho alusión a los seminales trabajos de Julio Pérez Perucha y a su enconada defensa del cine nacional, a pesar de que persisten, a lo largo del tiempo, intereses por subrayar su escasa relevancia, su menosprecio o descrédito. Desde los años cincuenta, con la difusión del “pentagrama” de Bardem, como recuerda Pérez Perucha, el cine español ha tenido que verse obligado a sortear actitudes despectivas, acusaciones de banalidad o de impertinencia. Frente a esta posición, y pese a la disparidad y heterogeneidad poliédrica de modelos, Perucha destaca su atractivo y originalidad, y, sobre todo, tanto el aprovechamiento

de “factores que propician el reconocimiento de su público” como el “engarce con una tradición cultural homogénea” (1996a: 18).

En esta misma línea, podría situarse la opinión de Santos Zunzunegui en su ensayo “La línea general o las vetas creativas del Cine Español” (2005), que frente a una cierta vía de interpretación basada en argumentos débilmente armados, propone la idea de que las influencias externas (cine clásico de Hollywood, neorrealismo o nuevos cines), “se cruzan entre sí sobre el humus de nuestro cine, lo hacen (en las obras más interesantes producidas por nuestra cinematografía) sobre la base de unas formas culturales propias, enraizadas en la tradición nacional y dotadas, en la mayoría de los casos, de gran raigambre popular”. Zunzunegui insiste en el concepto de que la mejor vía para abordar el estudio de la originalidad creativa del cine español tiene que ver “con la manera en que determinados cineastas y películas heredan, asimilan transforman y revitalizan toda una serie de formas estéticas propias en las que se ha venido expresando históricamente la comunidad española” (2005: 490-492).

Esta idea de conexión con una tradición cultural es de especial trascendencia para abordar el análisis de un periodo en el que la apertura de España en el tardofranquismo y el posterior proceso de democratización van a hacer permeables las formas culturales de la modernidad tardía, como el pop, y de la posmodernidad; esquemas ya transnacionales que erosionan, amenazan o modifican de manera cualitativa la continuidad o el carácter distintivo de la cultura popular tradicional. Si Zunzunegui habla de una “dimensión estilizada” de nuestro cine que se corresponde con buena parte del arte y la cultura española, particularmente ligada a un “entusiasmo por lo popular”, estéticamente limado y perfilado, pero siempre genuino, siempre manifestación de un “existir con estilo”, el problema se plantea cuando la cultura popular empieza, por efecto de la disolución de las fronteras culturales y la integración transversal de las industrias mediáticas, a vincularse a imaginarios, valores, gustos y actitudes de una clase media urbana que se nutre de una cultura ecléctica, híbrida y cada vez más globalizada, menos propensa al casticismo, en un país que encuentra enormes dificultades para articular un discurso de consenso sobre la idea de nación o de conciencia nacional.

De manera que el estudio de la nueva comedia nos sitúa ante el dilema de tener que definir las características del cine y de la comedia en un escenario en que la corriente “subterránea” de la cultura española empieza a quedar afectada por la influencia de nuevas culturas urbanas foráneas que conectan con un nuevo tipo de público acostumbrado a consumir productos culturales en un espacio global, en el que el concepto de identidad nacional tiende a ser prescindible, a debilitarse por obsolescencia, o es sometido a un constante proceso de revisión y reconfiguración. Es difícil enmarcar las películas de la nueva comedia, así pues, en alguna de las vetas que señala Zunzunegui: la de la exageración o el esperpento, la del popularismo casticista, la del mito o la de la mezcla de la vanguardia con lo popular. Más iluminador, en este sentido, es el concepto de investigación en la historia del cine español como proceso de construcción de una rigurosa “memoria colectiva” que proponen José Luis Castro de Paz y Josetxo Cerdán, en una tarea que apremia, que es urgente, si cabe:

[...] en un momento como el presente, cuando las históricas fronteras que han permitido hablar de unos cines nacionales (identificados con los estados-nación) comienzan a diluirse. Somos conscientes de que cada vez resulta más complejo hablar de un cine español, del mismo modo que cada vez resulta también más difícil hablar de un cine de Hollywood o de un cine francés... Por eso, inmersos en ese proceso globalizador de transnacionalización cultural del cine, nos parece importante asentar aquí y ahora, con la mayor precisión posible, una memoria que pueda consolidar unas bases de conocimiento y reconocimiento (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 25).

En la *Antología crítica del cine español (1906-1995)* editada por Pérez Perucha, solamente se aborda el análisis de unos de los títulos de la nueva comedia, el largometraje de Fernando Colomo *Tigres de papel*. Fernando Gabriel Martín, autor del comentario, apunta dos cuestiones fundamentales, asimismo, para emprender una revisión crítica del subgénero, aunque no se haga aquí referencia explícita a él (sí a sus títulos más conocidos). Por un lado, el hecho de que la construcción de “personajes en crisis y en proceso de transformación son metáfora de la movida y contradictoria sociedad de la transición”. Metáfora crítica o en negativo, habría que precisar, puesto que Gabriel describe a estos personajes como “mediocres, discursivos, egoístas, moralmente cobardes, mutuamente mezquinos, estrechos aunque aparentemente liberados y, en suma, detestables”, y también como “estereotipos creados a partir del tardofranquismo y muy extendidos en los años de la transición”.

Dos décadas más tarde de su puesta en circulación, al año siguiente de la muerte de Franco, se comprueba en este análisis de mediados de los noventa la influencia de los postulados althusserianos defendidos en España por el colectivo Marta Hernández, la influencia de la noción del medio cinematográfico como “aparato ideológico” (Zumalde, 2005). Análisis que resaltan una tendencia a la “derechización” del cine español, a pesar del cambio de rumbo político. Se trata, sin duda, de una premisa a discutir, sobre todo cuando no se percibe en este paradigma de interpretación ningún atisbo de autocrítica, ya que no entra a valorar el fenómeno del callejón sin salida o la deriva en la que caen los viejos postulados de la militancia izquierdista a finales de los años setenta y comienzos de los ochenta.

Por otro lado, la *Antología* también subraya otra variable a tener muy en cuenta, la génesis de una nueva manera de contar historias, la originalidad de un cine político o social que “no propone ninguna tesis ni solución a los conflictos”, basada en un nuevo estilo, en un tratamiento fresco y espontáneo de la intimidad y sus “pequeñas miserias, muy cercano al modo de cierto emblemático cine suizo”, y en una “actitud expresiva deliberadamente realista que dejaba atrás la alegoría o alusión indirecta habituales en años anteriores y perfilaba con mayor pertinencia el ambiente cultural y sociológico de la España de ese momento” (Gabriel, 1996: 774-775). El eje que se construye por parte de la crítica entre conservadurismo y renovación formal es sin duda uno de los vectores teóricos de los que parte la presente investigación.

Hasta aquí cuestiones teóricas relacionadas con la historia y la historia social del cine. El debate sobre el concepto de posmodernidad, por último, contribuye a esclarecer premisas fundamentales sobre la cuestión del cambio social, en un contexto general de crisis ideológica y cultural que trasciende el plano más concreto de las transformaciones que experimenta España durante el proceso de la transición a la democracia. Autores como David Morley (1998) proponen considerar el fenómeno de la posmodernidad desde puntos de vista diversos pero al mismo tiempo complementarios: como un periodo de la vida social que sigue a algo llamado modernidad; como una forma de sensibilidad cultural, característica de este periodo; como un estilo o estética, que es la expresión vital del periodo; o como un modo de pensar apropiado para analizar el periodo (1998: 85-86). En términos generales, tal y

como lo formula Frederic Jameson (1991), suele entenderse que el posmodernismo responde a la lógica cultural de un nuevo capitalismo que deja atrás los esquemas del fordismo o del modelo clásico de industrialización, provocando nuevas experiencias sociales y culturales. De este modo, “la transformación de la experiencia cultural se explica, en el fondo, por medio de una serie de transformaciones económicas en los modos de producción y consumo” (Morley, 1998: 90).

Una de las características esenciales de las formas del pensamiento posmoderno es definida por Jean-François Lyotard en *La condición posmoderna* (1989). Lyotard explica que el desarrollo económico de las sociedades postindustriales permite que en el ámbito de la cultura y del pensamiento se gesten un nuevo paradigma en el que declinan las grandes cosmovisiones que habían guiado el rumbo del mundo occidental en años anteriores. Para el pensador francés, la posmodernidad representa una crisis del conocimiento en las sociedades occidentales, que se identifica por una “incredulidad respecto de los *metarrelatos*” (1989: 10). Lyotard concibe los metarrelatos como marcos totalizadores que sirven para explicar el mundo de forma universalista, dando a entender que han colapsado en el mundo contemporáneo. Para el autor, estas metanarrativas organizan la comprensión del mundo en base a ejes binarios de elementos (normalidad/ anormalidad, sentido común/irracionalidad, bien/mal, etc.), que ofrecen una visión ordenada de la realidad, según una serie de criterios contruidos que hacen pasar por homogéneo lo que en realidad es una construcción que parte de una realidad heterogénea. En esta dualidad, se olvidan o relegan otros discursos de los márgenes en pro de lo que conciben como unos principios y objetivos generales. Ante esto, la posmodernidad pone de manifiesto la inoperatividad y desaparición de todas las metanarrativas, en las que ha perdido la fe, y aboga por otorgar voz a los márgenes: por remarcar la diferencia, la diversidad cultural, la heterogeneidad y el carácter fragmentario de la identidad socialmente constituida en el mundo contemporáneo. En este sentido Dick Hebdige (1988) introduce posteriormente la noción de “negación de la modernidad”. Para Hebdige la sensibilidad posmoderna implica un rechazo de cualquier intento totalizador, una oposición a los discursos que hablan de la esencia de la condición humana o que establecen metas y caminos colectivos para la humanidad. En definitiva, el discurso

posmoderno se configura como una auténtica negación de cualquier narrativa teleológica enfocada o elaborada a partir del concepto ilustrado o moderno de “utopía”, y se muestra particularmente escéptico en cuanto a la fe en el progreso, a las supuestas verdades “objetivas” de la ciencia, incluso cuando estas premisas científicas, como sucede en el caso del marxismo, se intentan aplicar a la cuestión de la conquista de la libertad en el contexto de la lucha de clases.

Más allá de esta cuestión, de los debates ligados a la crisis de los metarrelatos y a la negación de la modernidad, que podría ayudarnos a analizar y comprender buena parte de la “crisis existencial” que viven los personajes de la comedia madrileña, el posmodernismo va a generar además discursos sobre una serie de temas que se habían dado por zanjados y que ahora vuelven a ser problematizados. Problematización que, en términos estrictamente posmodernos, se expresa en términos de distanciamiento irónico y paródico. En este sentido, Linda Hutcheon dista tanto de la percepción negativa de Jameson (1991) o de la resignada de Baudrillard (2008 [1978]), como de otras que celebran la posmodernidad desde un punto de vista populista, carente de sentido crítico, y que encuentran en el pensamiento de John Fiske a uno de sus mayores representantes. Para Hutcheon, los debates en torno a la posmodernidad se instalan en una dinámica que tiene por objeto cuestionar “lo natural” o el “sentido común” (2005: 224). Sasa Markus entiende el fenómeno como “una forma de expresión estética e intelectual, en cuya base se halla una intrínseca e intencional creación de paradojas” (2011: 29). Esta afirmación sintetiza y conecta dos ideas importantes que recorren el pensamiento de Hutcheon: en primer lugar, no se concibe una separación entre la teoría y la práctica posmoderna, por considerarla una separación institucionalizada y por tanto artificial (2005: 226). La segunda idea enlaza con el concepto de paradoja, que Hutcheon introduce cuando afirma que “el posmodernismo es un fenómeno contradictorio, que usa y abusa, instala y subvierte, cada uno de los conceptos que cambia”⁷ (2005: 3).

⁷ [...] postmodernism is a contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and then subverts the very concepts it challenges (Traducción propia).

Basándose en la idea de que todos los discursos tienen un subtexto ideológico que condiciona las diferentes posibilidades de su producción de significado, Hutcheon define las paradojas de la posmodernidad como un mecanismo para mostrarnos los inconvenientes de los sistemas totalizadores y de las fronteras fijas e institucionalizadas que se establecen como ciertas y definitivas bajo los presupuestos de la modernidad (2005: 224). Es decir, que la parodia no trata de eliminar los valores de la modernidad, sino de cuestionarlos críticamente, con el fin de proponer alternativas en un ejercicio de comprensión de la realidad. Una de las primeras paradojas que ofrece la posmodernidad es que no es posible situarse al margen de aquello contra lo que se protesta y que se pretende cambiar, ya que siempre se está implicado, de algún modo, en el sistema vigente. Esta es la razón por la cual la cultura posmoderna utiliza las convenciones del discurso popular, ya que sabe que no es posible escapar de su implicación en la economía tardo-capitalista y en la ideología liberal humanista que dominan su tiempo. No obstante, y a pesar de que Hutcheon considera que no es posible situarse fuera del sistema, sí admite la posibilidad de cuestionarlo “desde dentro”. De modo que, a diferencia de otros autores que ven en la posmodernidad una ruptura radical con respecto al pensamiento de la modernidad (sea esta positiva o negativa), de la explicación de Hutcheon de cómo operan las paradojas posmodernas se extrae que no se ha producido una quiebra total con el sistema anterior.

Es así que Hutcheon sostiene que las paradojas son las que articulan la ambigüedad del posmodernismo y advierte de que la interpretación incorrecta de éstas explica por qué este sistema de pensamiento ha sido indistintamente reivindicado y desprestigiado por ambas partes el espectro político. La explicación que ofrece para este hecho es que, si no se tiene en cuenta una parte de la contradicción, se corre el riesgo de ver al posmodernismo de forma excesivamente simplificada y por tanto puede interpretarse tanto como un paradigma conservador, nostálgico y reaccionario, como un planteamiento revolucionario y radical. En este sentido, Hutcheon ofrece una descripción de cómo se está llevando a cabo esta doble operación en las manifestaciones culturales de la posmodernidad: en el arte, se hace dejando patentes en el propio texto las contradicciones entre su propia reflexividad y

su contexto histórico; mientras que en la teoría, aunque estas contradicciones a veces no se encuentran de forma manifiesta, siempre están implícitas.

Según Hutcheon, las formas artísticas y teóricas de la posmodernidad llevan a cabo estas contradicciones (operar dentro del sistema para desestabilizarlo) a través de lo que ella denomina “parodias”. Por consiguiente, para esta autora la parodia es la forma expresiva más importante de la posmodernidad. El concepto no se adecúa al significado cómico con el que se entendía en el siglo XVIII, sino como una repetición de un modelo anterior que, a la vez que se plantea desde la similitud, establece una distancia crítica que permite una significación irónica de diferencia con respecto al original (2005: 23). O, en palabras de la propia Hutcheon, a través de una traducción que realiza Celestino Deleyto, “La parodia es una imitación caracterizada por una inversión irónica; o una repetición con distancia crítica, que subraya la diferencia en vez de la semejanza [...]. La parodia no consiste en una simple imitación de modelos del pasado; es una confrontación estilística, una recodificación moderna que establece una diferencia dentro de la semejanza” (2003: 126). Por tanto, en todas las manifestaciones posmodernas interactúan el cambio con la continuidad cultural, y gracias a esto se cuestionan todas las nociones que hasta ahora habían articulado la cultura humana.

Es en este punto en el que Hutcheon, cerca de Umberto Eco, que entiende la ironía como una estrategia interpretativa y evaluadora en la pragmática lectora o espectacular (1981), se opone más claramente a las interpretaciones de otros teóricos como Jameson o Baudrillard, centrados únicamente en una visión neoconservadora del pensamiento y la estética posmodernos, incapaz de representar la historia o de reflexionar críticamente sobre el presente. Una de las críticas más frecuentes que se realizan a la nueva comedia de la Transición, tiene que ver con un pretendido afán de ruptura o de desconexión con el inmediato pasado. Hutcheon coincide con Jameson en señalar el tratamiento de la historia como uno de los elementos que caracterizan la posmodernidad; sin embargo, se opone a él cuando entiende que el posmodernismo no es a-histórico, ni tampoco emite una mirada nostálgica de la historia, sino que realiza una revisión crítica de ésta.

La parodia funcionaría como modo irónico de intertextualidad que permite visitar el pasado; así, sin negar la existencia de un pasado real, la posmodernidad cuestiona cómo se pueden conocer hoy en día los eventos pasados más allá de las trazas, textos y discursos que nuestra sociedad ha construido y ha dotado de significado. Pero si la relación entre pasado y presente es uno de los ejes a tener en cuenta, resulta fundamental en la nueva comedia comprender en su contexto el concepto de intertextualidad. Hutcheon entiende que “la parodia puede ser empleada como una técnica autorreflexiva que llama la atención hacia el arte como arte, pero también hacia el arte como fenómeno ineludiblemente ligado a su pasado estético e incluso social” (1993: 8). En este sentido coincide con la idea de “intertextualidad” de Gerard Genette (1989), al entender la parodia como una herramienta intertextual que establece relaciones entre obra que parodia y la obra parodiada. Por tanto, a pesar de que la estética posmoderna, por una parte esté siendo cómplice de los valores del sistema en que se inscribe, por otra los subvierte al revisarlos a través de la parodia. Desde un punto de vista teórico, nos parece de gran interés la aproximación de los textos posmodernos como estrategias que operan no tanto a partir del pastiche o la nostalgia sino mediante la ironía. Para la autora la nostalgia es conservadora desde su praxis, puesto que apela a un tiempo pasado idealizado al que se mira desde un presente insatisfecho, mientras que la ironía puede resultar conservadora o no en el momento de su recepción, pero, a diferencia de la nostalgia, tiene vocación crítica y distanciadora (2000: 199).

Por otra parte, Hutcheon considera que la posmodernidad cuestiona o problematiza varios límites. Quizás el más relacionado con nuestro objeto de estudio es el de la conciencia de la subjetividad. En la posmodernidad ya no se asume que el sujeto sea unificado y coherente, de manera que los narradores de la ficción se vuelven, o bien múltiples y difíciles de localizar, o bien provisionales o con un conocimiento limitado. Ante cualquier intento de unificación o de homogeneización, tanto en aspectos temáticos como formales, en la posmodernidad se responde con heterogeneidad y provisionalidad. Bajo este enfoque, el centro ya no existe, sino que se adopta una perspectiva descentrada. El concepto de “otredad alienada” (*alienated otherness*), en cuya estructura de categorías binarias opuestas subyacen ordenaciones

jerárquicas, da paso a la “comunidad descentralizada” (*decentralized community*), ya sea en el ámbito de la clase, la raza, el género, la orientación sexual o la etnicidad, y no. El posmodernismo rechaza hacer de los márgenes un nuevo centro porque considera que cualquier conocimiento que creemos poseer depende de nuestra posición como sujetos, ya que deriva de una compleja red de condiciones locales y circunstanciales. En este sentido, Hutcheon detecta la paradoja de que en el marco de la cultura de masas y la “aldea global de la información” de la que hablaba McLuhan, se intensifican lo local y lo regional, y por tanto ya no puede hablarse de *Cultura*, sino de *culturas*, y esto ocurre a pesar del impulso que tiende a homogeneizar la sociedad de consumo en la era del tardo-capitalismo (2005: 12).

Por su parte, Sasa Markus, en *La parodia en el cine posmoderno* (2011), parte de la visión de la posmodernidad de Hutcheon para desarrollar las aplicaciones de la parodia en la producción fílmica desde las últimas décadas del siglo XX. Con respecto a la presente investigación, resultan especialmente interesantes las aportaciones de la autora en torno a las características de la parodia en el cine posmoderno, así como de las funciones que lleva a cabo.

Nos interesa destacar dos de las herramientas expresivas subrayadas por Markus. En primer lugar, la parodia en el cine posmoderno resalta la flexibilidad de esta forma expresiva, tanto por lo que se refiere a la variedad como a la diversidad de los textos parodiados. Esta variedad de materiales objetos de parodia abarca a “estilos de periodos, movimientos o artistas individuales, las convenciones genéricas o las obras artísticas particulares o sus partes” (2011: 105). En segundo término, el análisis y la comprensión de la parodia cinematográfica posmoderna depende del contexto comunicativo y de los conocimientos que el espectador posee sobre el texto parodiado. La diferencia esencial con respecto a otras épocas es que en un mismo texto coexisten parodias muy herméticas, y por tanto comprensibles por unos pocos, con otras que se realizan en torno a textos populares y que son recibidas de forma adecuada por la mayoría de los espectadores. Un buen ejemplo, en este sentido, serían las distintas lecturas que podrían hacerse del *gag* de *Annie Hall* (*Annie Hall*, 1977) en el que Woody Allen interpela en la diégesis al filósofo Marshal McLuhan. Al ser el proceso de recepción tan importante, incluso puede darse el caso de que el

espectador perciba la referencia a un texto previo pero que no aprecie el contenido paródico, de manera que la parodia posmoderna presenta la posibilidad de ser leída sin ser comprendida adecuadamente.

1.4 El estado de la cuestión: la nueva comedia en el contexto del cine transicional

La revisión de la literatura académica existente hasta el momento en torno al objeto de estudio nos permite delimitar cuál es el cuadro de presupuestos de partida respecto al cine español de la Transición, el contexto en el que se enmarca la aparición y posterior evolución de la nueva comedia. Cabe aclarar, no obstante, que aquí solo haremos referencia al arco general en el que se sitúa la reflexión sobre el cine español y el género de la comedia en el periodo de la Transición. La magnitud y dimensiones de la investigación realizada para discutir el concepto de comedia madrileña nos obliga a aplazar el comentario de la bibliografía y hemerografía específica a un segundo capítulo, en el que se reconstruye el proceso de recepción crítica en torno a este subgénero y su posterior influencia en la elaboración de textos académicos canónicos.

Estamos de acuerdo con Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio cuando afirman, en primer lugar, que el periodo de la transición a la democracia es uno de los más prolíficos de la historia del cine español, en el que “algunos de los modelos fílmicos de éxito en los años anteriores van a convivir con otros que surgirán ahora, conformando un ingente corpus vasto, heterogéneo y complejo, tanto en el espectro ideológico como en las propuestas textuales” (2004: 11). El cine ofrece un interesante testimonio de las tensiones y transformaciones sociales que se producen en la España del cambio democrático, y da cuenta asimismo de las distintas perspectivas desde las que se vive el proceso de reforma. Pero también desempeña un papel decisivo, como subraya John Hopewell, la crisis de una industria que impulsa a los productores a explorar vías muy diversas la posibilidad de sobrevivir en una etapa en la que la financiación escasea y el modelo clásico de negocio, basado en el circuito clásico de distribución en cines de barrio y de pequeñas poblaciones rurales, se derrumba sin que nadie pueda evitarlo (Hopewell, 1989).

Pese a esta diversidad, la comedia española de la Transición ha sido analizada en términos generales y de manera hegemónica en clave ideológica y política, casi siempre con muy cuestionables resultados. Comenzando, sin duda, por el que realizan Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce en su ensayo “Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la Transición democrática en el cine español” (2011 [1986]). Aquí, los autores plantean un estudio político de las representaciones que sitúa al subgénero de la nueva comedia en el espectro de una “derecha civilizada”, en un mismo bloque al que pertenecen las comedias de la derecha “agresiva”, la “resistente”, y las “neopopulistas” de Mariano Ozores, aunque las conclusiones se establezcan exclusivamente sobre el análisis de una única película: *Tigres de papel*; dando por sentado que, o bien nos encontramos ante una película original, singularísima, de tal interés como para dedicarle a ella sola un apartado, o bien que representa a un fenómeno o subgénero más amplio de la comedia transicional, tan idéntica a los títulos asociados a ella que no merece la pena abordarlas en absoluto. A este tipo de comedias derechistas se opondrían los “sainetes fílmicos” de una izquierda más o menos crítica con el proceso de cambio que se articula sobre la base de una cultura popular transgresora o carnavalesca. Las comedias de Pedro Almodóvar no merecen comentario en este panorámico repaso al cine español de la Transición.

A mediados de los ochenta aparece también una versión complementaria a esta, la que defiende John Hopewell en *Out of the Past. Spanish Cinema after Franco* (1986), publicación que se traduce al español y se revisa en la edición titulada *El cine español después de Franco* (1989). La novedad de este trabajo radica en que el investigador británico no sólo presta atención a la tradición cinematográfica española o al canon de películas establecido, sino que relaciona a las películas que aparecen en el periodo con tendencias internacionales, como las que se desarrollan a nivel europeo. Hopewell defiende que el cine español de aquel momento se moderniza, a partir de una aproximación a modelos de carácter global y liberal. El cine de la Transición comienza a ser percibido aquí como parte y motor del cambio democrático, en la medida en que las películas representan un conjunto de nuevas prácticas sociales y culturales que conectan con los gustos de las nuevas generaciones de jóvenes.

En definitiva, la publicación de Hopewell es pionera, ya que inspira a otros estudiosos de base culturalista a relacionar el cine con una sociedad en Transición. Deudores de este trabajo, aunque las aportaciones posteriores partan de investigaciones orientadas a aspectos más específicos, serán las investigaciones de Helen Graham y Jo Labanyi (*Spanish Cultural Studies: An introduction*, 1995), Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas (*Contemporary Spanish Cinema*, 1998; *Contemporary Spanish Cultural Studies*, 2000), Rob Stone (*Spanish Cinema*, 2002), Nuria Triana-Toribio (*Spanish National Cinema*, 2003), Antonio Lázaro Reboll y Andrew Willis (*Spanish Popular Cinema*, 2004) o más recientemente, la edición de Jo Labanyi y Tatjana Pavlovic *A Companion to Spanish Cinema* (2013).

En España, una década después de la aparición de la obra de Hopewell, se publica el manual *Historia del cine español* (Gubern, Monterde, Pérez Perucha, Riambau y Torreiro, 2009). En el capítulo reservado al cine transicional, Casimiro Torreiro se distancia un tanto del enfoque sesgado de Pérez Perucha y Ponce para abordar un estudio desde el punto de vista más neutral de los géneros cinematográficos, y legitima definitivamente la posición que ocupa la nueva comedia en la historia del cine español. La comedia es considerada por el autor, sin duda, como “el género definidor del periodo –tanto por aceptación del público como por influencia posterior”, “ahora definitivamente desvinculada de cualquier connotación peyorativa” (2009: 393-395). Y en un rápido apunte señala los tres fenómenos más destacados y originales del periodo transicional: el retorno a la comedia esperpéntica de Luis García Berlanga, la generacional “comedia madrileña”, original en relación al cine de autor al uso, y la comedia *underground* de Pedro Almodóvar, expresión marginal de la movida madrileña.

Con respecto a nuestro objeto de estudio, Torreiro insiste, sin embargo, en vincular a autores como José Luis Cuerda o Francesc Bellmunt al mismo subgénero o modelo genérico, o en incluir en sus límites *¿Qué hace una chica como tú en un lugar como éste?*, a pesar de las notables diferencias de temática y de estilo que presenta respecto a la anterior, y que tanto van a influir en el primer largometraje de

Almodóvar, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980). Los comentarios, meramente descriptivos, van en la línea de ideas similares a los que se van a plasmar también en el análisis de *Tigres de papel* en la *Antología crítica del cine español* (Pérez Perucha, 1996b), anteriormente comentados: mirada desilusionada, izquierdismo superficial al que se renuncia para acomodarse a la realidad adulta, y nueva permisividad de costumbres, como consecuencia de una liberación de la tutela paterna, del “desplazamiento del interés de la trama por el núcleo familiar –que era, hay que recordarlo, uno de los *leit motivs* del cine de los años 60 y primera mitad de los 70–” (Torreiro, 2009: 397).

A finales de la década de los noventa vuelve a aparecer una nueva interpretación socio-política del cine transicional, esta vez más académica, por parte de Manuel Trenzado Romero. Trenzado analiza las relaciones entre cambio político y cambio cultural durante la Transición española en *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la Transición* (1999), basándose en un análisis de la dialéctica entre la representación de la transición política en el cine español y el proceso de transición del cine español durante en el periodo de consolidación del nuevo sistema de libertades. El autor parte de la idea de que “los cambios sociales y políticos pueden explicar algunas de las transformaciones de la comunicación pública y sus discursos; de la misma manera, algunas transformaciones en la comunicación pública pueden tener a veces ciertas consecuencias en la estructura y funcionamiento de la sociedad” (1999: 26). Trenzado entiende que el cine, como medio de comunicación de masas, articula discursos en el espacio público, y así produce sentido y vehicula representaciones sociales que ayudan a construir la realidad social. Esto funciona en dos niveles. Por un lado, el cine refleja unas relaciones de poder entre los individuos y colectivos de una sociedad y, a la vez, puede suponer un instrumento de cambio de estas relaciones, a través de la creación de espacios públicos novedosos o diferentes a los existentes:

No se puede obviar, además, que el espacio público ha visto desbordadas sus fronteras espaciales introduciendo factores de estabilidad y cambio que obedecen a lógicas diferentes a las puramente locales del Estado-nación. En el ámbito cinematográfico no podemos olvidar que la gran mayoría de las películas se articulan en torno a modelos de representación y a modas en los temas y géneros que obedecen, en parte, a las corrientes internacionales dominantes (1999: 26-27).

Finalmente, afirma que los medios de comunicación supusieron una agencia socializadora de vital importancia en la Transición para ciertos sectores de la sociedad, especialmente para la juventud con estudios e interesada en cuestiones políticas. En lo que respecta a este trabajo, este hecho resulta de utilidad porque es precisamente un grupo de jóvenes de clase media urbana con este perfil el responsable de la creación del subgénero de la comedia madrileña, así como el público objetivo al que estas películas se dirigen.

Con respecto a la representación de la Transición en el cine, Trenzado recurre a las clasificaciones que primero Antonio Dopazo (1986) y más tarde Carlos F. Heredero (1989: 17-31) habían realizado en los años ochenta. La nueva comedia quedaría encuadrada en la categoría de aquellas películas que “recogen, se alimentan o reformulan siquiera de manera residual aquellos aspectos sociales o culturales que se desprenden o condicionan el cambio político”. Aquí, para el análisis, prestará atención al concepto de “punto de fijación” definido por Pierre Sorlin (1985), entendido como un fenómeno que aparece de una manera regular en series fílmicas homogéneas, y que se caracteriza por alusiones continuadas, repeticiones o insistencias particulares en determinados aspectos temáticos o de estilo (Trenzado, 1999: 302). Desde una óptica estrictamente sociológica, así pues, no estaríamos ante la aparición de un subgénero sino ante la plasmación de un documento social y cultural, que se expresa a través de modificaciones en el género de la comedia transicional. El paradigma de punto de fijación, para Trenzado, sería la noción de desencanto político y de la crisis ideológica, y las posibles salidas individuales a ella, que estaría presente tanto en películas de distintos géneros y autores de generaciones muy diversas, como Jaime Camino (*La campanada*, 1979) o Fernando Trueba (*Opera prima*).

Con respecto a la cuestión política, a la política cinematográfica y a la política representada en los filmes, Trenzado sigue a Carlos Losilla (1987: 33-43), John Hopewell (1989), José Enrique Monterde (1993) o Esteve Rimbau (2009: 399-454), cuando afirma que la transición de la industria cinematográfica tiene por objetivo modernizarse, encontrar un modelo de calidad estandarizado que termine por asimilarse al cine “liberal” europeo, en un patrón que Sally Faulkner (2013) encuadra en las dinámicas de consecución de una cultura propia de las clases medias

(*middlebrow cinema*). José B. Monleón, en su obra *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990* (1995) explica este fenómeno como una crisis o un desplazamiento progresivo del cine avalado por la política autoral. Frente a los viejos esquemas de la autoría moderna, Monleón percibe que “se reivindica la tradición narrativa «a la americana», e incluso comienza a generalizarse la pérdida de mala conciencia ante el cine de género” (1995: 91).

Trenzado recoge como meta la fórmula de ese cine “polivalente” o “institucional” enunciada por Riambau: “cine de autor + géneros + adaptación literaria + *star system* + *look* formalista caligráfico” (1999: 35). Desde este punto de vista, podría deducirse que la nueva comedia se define como una etapa más en el viaje desde el costumbrismo tradicional que no puede evolucionar más allá de la fórmula de la tercera vía (“vía muerta”), hasta la estilización definitiva que llegaría en los años ochenta, gracias a la inyección de recursos y los cambios legislativos que introducen los gobiernos socialistas. Pero de facto Trenzado no profundiza por este camino, y prefiere adherirse sin polémicas ni matices a los partidarios de resaltar la continuidad de presupuestos heredados del tardofranquismo, de nuevo con la exclusiva referencia a *Tigres de papel*:

Perucha y Ponce sitúan *Tigres de papel* (1977), de Fernando Colomo, e la tendencia política de la “derecha civilizada”. La ficción de esta película se sitúa en torno a las elecciones del 15 de junio de 1977, pero lejos de la crítica a la democracia de *Vota a Gundisalvo* (1978) [Sic.] [Pedro Lazaga, 1977], el film de Colomo es una crítica a la figura del “progre” y a sus contradicciones ideológicas y personales. Esta película joven, barata y directa (más Polaroid que Kodak, según Peter Besas) enlaza políticamente con los filmes de la tercera vía de la conexión progre de *Colorín, colorado* (José Luis García Sánchez, 1976). (1999: 314-315).

En 2004 aparece un nuevo trabajo que revisa el periodo transicional, se trata del análisis ya citado de Hernández Ruiz y Pérez Rubio *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*. Una aproximación que cobra mayor presencia si cabe cuando los autores escriben el capítulo dedicado a la Transición en la inmediatamente posterior y también anteriormente citado manual *La nueva memoria. Historias del cine español* (2005), producto “de más de dos décadas de investigación y análisis parciales de nuestro cinema”, en la que se pretende leer los filmes “con una

predisposición al diálogo con la cultura propia” que rompa con una cierta “inercia autocompasiva” (Talens, 2005: 8). Hernández y Pérez se refieren en cualquier caso a un proceso de “ideologización” de los géneros populares, entre los que por descontado se cuenta la comedia. El estudio del género es aquí el más detallado, organizado y extenso de cuantos se realizan hasta el momento, pero la huella del análisis exclusivo sobre *Tigres de papel* de Pérez Perucha y Ponce –otros títulos son calificados como “irrelevantes”–, no obstante, vuelve a planear sin fisuras o relecturas sobre esta mirada supuestamente actualizada. En este caso, como sucede en el estudio de Trenzado, tamizada por la tesis del cine de “reconocimiento” y de identificación generacional que sostiene José Enrique Monterde en su *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja* (1993), basándose en planteamientos que ya había puesto de manifiesto en críticas elaboradas en los años setenta (1978: 8-14). Los autores apuestan por la teoría del “desencanto”, de la “continuidad”, y siguen punto por punto las conclusiones de Pérez Perucha y Ponce, cuando asumen que éstos “incluyen la propuesta de Colomo, de manera provocadora, pero nunca incoherente, en el epígrafe titulado ‘Derecha civilizada’” (Hernández Ruiz y Pérez Rubio, 2004:149).

Esta concepción se consolida y parece inamovible hasta el punto de ser recogida en trabajos sobre historia de la cultura y su relación con el cine, como ocurre en el trabajo arriba mencionado de José B. Monleón, que afirma que el cine y la política transicional promueven o se concentran en posiciones centristas y socialdemócratas que se traducirán en un cine liberal y de clase media (1995: 87), o que la nueva comedia no “escoge la órbita tanneriana por casualidad o cinefilia, lo hace porque las pautas de su mentora, la *tercera vía* (en cursiva en el original), han envejecido, no son ya rentables industrialmente, y necesitan un rápido recambio” (1995: 91). También coinciden en este lugar común Mainer y Juliá (2000), en su obra *El aprendizaje de la libertad (1973-1986)*, en la que insisten en la noción del desengaño izquierdista y la adaptación conservadora a una nueva realidad social.

Algunos trabajos recientes sobre cine popular en el tardofranquismo, elaborados desde una perspectiva empírica, dando prioridad al análisis cuantitativo y de contenido, como sucede con *El «cine de barrio» tardofranquista. Reflejo de una*

sociedad (Huerta Floriano y Pérez Morán, 2012) o *Filmando el cambio social. Las películas de la Transición* (Sánchez Noriega, 2014), no entran en aspectos específicos vinculados al concepto de género cinematográfico, y se centran en el estudio de las representaciones y las estrategias narrativas que definen estereotipos sociales. En un pretendido análisis culturalista, Vicente J. Benet, por su parte, ni siquiera considera que sea importante considerar el problema de la etapa transicional en su *El cine español. Una historia cultural* (2012), de manera que no encontraremos en él alusiones a la evolución de la comedia en este periodo ni menciones explícitas al fenómeno de la nueva comedia.

Dejando a un lado las menciones concretas a nuestro objeto de estudio en las historias o lecturas históricas del cine español, conviene tener en cuenta una serie de aproximaciones que se centran en el género de la comedia. Una de las primeras, sin duda, sería la que realiza el guionista y crítico Álvaro del Amo para la revista *Cuadernos para el diálogo* en el año 1975, trabajo retomado y ampliado en la edición de *La comedia cinematográfica española* (2009). El autor analiza estructuras, motivos y temas para llegar a la conclusión de que las comedias de los años del desarrollismo español continuaron realizándose durante la democracia de la misma manera, aunque actualizando los arquetipos de los personajes. La bibliografía aportada por el autor, es valiosa como trabajo descriptivo del subgénero, a pesar de que no se maneja una metodología estrictamente académica de análisis.

A mediados de los años ochenta aparece el volumen *La comedia en el cine español* (1986), editado por Florentino Soria y Jesús González Requena. El libro está dividido en tres partes: la primera aborda la evolución de la comedia en el cine español a lo largo de la historia hasta el momento de escritura del libro; en la segunda, a través de un profesional del medio cinematográfico y de un investigador del cine, se analizan los diferentes tipos de comedia dentro del cine español; en la tercera parte del libro se recogen las respuestas de una serie de profesionales del medio relacionados de forma directa con la comedia, a colación de un escueto cuestionario de preguntas en torno al género y a su presencia en el cine español.

Dos años después, aunque dentro de una publicación cuyo interés excede el estudio de los géneros, aparecen de nuevo dos aportaciones en torno la comedia en el cine español comprendido entre las décadas de los años setenta y ochenta. En su artículo “El elixir aromático de la posmodernidad o la comedia según Pedro Almodóvar” (1989: 111-124), Vicente Sánchez-Biosca, critica el hecho de que el cine español del momento se muestre más interesado en sumarse a las tendencias de la comedia que provienen del exterior que en investigar a fondo las particularidades que definen el género de la comedia en España; fenómeno del que excluye al cine de Pedro Almodóvar por considerar Sánchez-Biosca que el cineasta conjuga con éxito ambas corrientes de influencia. Por su parte, Juan López Gandía y Pilar Pedraza, en “El Rey de burlas: la risa en la comedia española de los ‘80” (1989), analizan la posición del espectador con respecto a los mecanismos de comicidad según los dos tipos de comedia que identifican en el contexto español de los años ochenta: por un lado, la comedia “coral, popular y grotesca”, que los autores consideran continúa con la tradición de las comedias de Luis García Berlanga, Rafael Azcona y José Luis García Sánchez; por otro lado, la que denominan “alta comedia o vodevil”, que López Gandía y Pedraza relacionan con las comedias que cineastas como Fernando Colomo o Fernando Trueba realizaron también en los setenta.

Más adelante se reforzarán los acercamientos ya esbozados por Pérez Perucha sobre las raíces culturales literarias de la comedia cinematográfica española, en relación al contexto social en el que se desarrolla. La influencia del sainete en la comedia hispana ha sido estudiada por autores como Enrique Monterde (1993; 1997), Santos Zunzunegui (2002; 2005) o José Luis Castro de Paz y Josetxo Cerdán (2011). Para Monterde, el recurso al sainete es una herramienta para representar de manera crítica una realidad cotidiana o histórica que la censura tenía bajo control en el cine de la época. También es propio del sainete el hecho de que los personajes sean representaciones del español medio, de las clases populares y que respondan a arquetipos reconocibles, por más que esos estereotipos evolucionen para acomodarse a nuevos tiempos. Por su parte, la ya citada *Del sainete al esperpento* (Castro de Paz y Cerdán, 2011) plantea una interesante aproximación teórica al cine español de los años cincuenta.

En su trabajo, José Luis Castro de Paz y Josetxo Cerdán dedican dos capítulos, “Lo popular y el cine de género (I): los cineastas de la posguerra. Nuevas formulaciones genéricas” y “Lo popular y el cine de género (II): renovaciones y excesos”, al estudio de la historia social del cine desde la perspectiva de los estudios de género. Por tanto, si bien la concepción de la obra en general no parte del interés por el estudio del género de la comedia en el contexto de la Transición, el cruce de marcos teóricos y metodológicos resultantes de la perspectiva de la historia del cine y de la teoría de los géneros, se postula como campo de trabajo previo a este estudio. Este interés en el plano teórico se incrementa cuando los autores realizan una mención al subgénero de la nueva comedia sentimental. En concreto, Castro de Paz y Cerdán afirman que la “comedia rosa costumbrista”, tendencia de gran éxito popular que se desarrolló en los últimos años de la década de los cincuenta y primeros años sesenta, y que los autores consideran que deriva de la corriente “blanda” neorrealista y de una derivación del sainete, dará lugar a la tercera vía y, posteriormente, a la comedia madrileña. De esta forma, los autores establecen relaciones de continuidad entre el subgénero de la nueva comedia sentimental con ciertas formas narrativas, contenidos y modos de representación presentes en la tradición cinematográfica española.

Finalmente, conviene recuperar la primera aproximación publicada que conecta, directamente, con el propósito de este trabajo. En “Comedia sentimental y posmodernidad en el cine español de la Transición a la democracia” (2011), texto escrito al alimón por Juan Carlos Ibáñez y la autora del presente trabajo, se encuentra un primer acercamiento al subgénero de la comedia madrileña. En sus páginas, mediante un estudio de la recepción crítica del subgénero, los autores recuperan y analizan el debate que supuso la etiqueta con que lo bautizaron, y tratan de esclarecer las posiciones de los discursos que sobre él se emitieron.

En el ámbito internacional, sin embargo, el estudio de la comedia y de su influencia en la vida social ha avanzado y se ha legitimado en el ámbito académico de manera considerable, como demuestra el gran número de publicaciones aparecidas

desde la década de los noventa⁸. Por esta razón, tal vez los trabajos de investigadores extranjeros especializados en cultura y cine español han profundizado sobre el estudio de nuestra comedia. En *Contemporary Spanish Cinema* (1998) Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas abordan el estudio del cine español desde un punto de vista cultural y se centran en las representaciones de clase, género, raza, sexualidad o de identidad nacional y regional que aparecen en las películas, así como en determinar cómo estos elementos cuestionan y revisan el concepto anteriormente citado de “españolidad”. En base a estos objetivos, dedican un capítulo al estudio de géneros populares como la comedia o el *thriller* en la España post-franquista. El mismo Jordan propone poco después abordar el estudio del cine popular de los años sesenta y setenta desde el punto de vista de su relación con los gustos del público, convenciones genéricas, modos de representación, uso del *star system*, etc. (2003, 2005). De forma específica, realiza una aproximación a la “comedia sexy ibérica” y establece como caso de estudio el análisis de *No desearás al vecino del quinto*.

Por su parte, Antonio Lázaro Reboll y Andrew Willis desarrollan en *Spanish Popular Cinema* (2004) un estudio sobre la trayectoria de la comedia como una importante tendencia genérica dentro del cine popular español, aunque no se detienen en el estudio de la comedia madrileña. Asimismo, cabe destacar las aportaciones de Nuria Triana-Toribio (2003) y de Steven Marsh (2006), que trabajan con vectores vinculados a los conceptos teóricos de construcción de modelos sociales e identitarios, aunque no centran sus estudios en el tiempo de la Transición. Por otro lado, Barry Jordan y Mark Allinson, en *Spanish Cinema: A Student's Guide* (2005), también dedican un capítulo a reseñar algunos de los géneros más representativos dentro del cine español a lo largo de su historia y a defender la pertinencia del estudio de los géneros como forma de conocer tanto actividades relativas a la industria cinematográfica como a los públicos y, de forma general, como un modo de acercarse

⁸ Entre estos trabajos se encuentran los de: Jenkins, Henry (1992). *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetics*. Nueva York: Columbia University Press; Karnick, Kristine B. y Jenkins, Henry (Eds.) (1995). *Classical Hollywood Comedy*. Londres y Nueva York: Routledge; Neale, Steve y Krutnick, Frank (1990). *Popular Film and Television Comedy*. Londres y Nueva York: Routledge. Más recientemente, destacan los realizados por King, Geoff (2002). *Film Comedy*. Londres y Nueva York: Wallflower Press; Krutnick, Frank (Ed.) (2000). *Hollywood Comedians: The Film Reader*. Londres y Nueva York: Routledge o Mathews, Nicole (2000). *Comic Politics: Gender and Hollywood Comedy after the New Right*. Manchester: Manchester University Press.

a la cultura de una nación en un determinado momento. Partiendo de este planteamiento teórico, los autores realizan tres estudios de caso: sobre el cine musical, sobre el cine de terror de Alejandro Amenábar y sobre el fenómeno cinematográfico de la saga de comedias de Torrente, de forma que se aproximan parcialmente al género de la comedia, aunque el marco temporal de su investigación no incluya el tiempo de la Transición.

Otra aportación interesante al campo de estudio de los géneros cinematográficos en España es *Contemporary Spanish Cinema and Genre* (2008), editado por Jay Beck y Vicente Rodríguez Ortega. Aunque el marco temporal que abarca esta obra es posterior al periodo que comprende la Transición democrática, y por tanto el subgénero de la nueva comedia sentimental queda fuera de su campo de análisis, resulta interesante el enfoque de la investigación. En este sentido, en primer lugar, se enmarca el funcionamiento del género cinematográfico en el cine español en una dimensión internacional y, en segundo lugar, se entiende que el género es un espacio de encuentro de fuerzas en pugna que, al tiempo que se esfuerzan en trabajar dentro de unas convenciones genéricas, luchan por trascender estas fronteras. Por ello, los editores de esta obra colectiva asumen que el género cinematográfico es una estructura imprescindible en la construcción de significado de las películas, ya que establece una relación de diálogo entre directores y espectadores, por lo que su estudio acerca al investigador a comprender cómo circula la cultura en un determinado momento y lugar.

Como resultado de estas ideas de partida, Beck y Rodríguez proponen el estudio del cine de género español, ya que al comprender que el género tiene un funcionamiento discursivo y de hibridación, las películas se adaptan y reinterpretan según la cultura del lugar donde se producen. De esta manera, las continuidades y las novedades que las películas incorporan en cuanto a su estructura genérica las compromete con el contexto que las rodea; es decir, que a través de la interpretación de unas determinadas convenciones genéricas las películas hablan de la sociedad en la que se concibieron. En una veta teórica similar se sitúan las posiciones de Jo Labanyi y Tatjana Pavlovic al editar *A Companion to Spanish Cinema* (2012). Como ya se ha adelantado previamente, las autoras toman el género como categoría principal para

estructurar su publicación, ya que asumen que a través del estudio del género, de las continuidades y los cambios que introduce en su adaptación al contexto nacional, se puede comprender la relación que mantiene tanto con la tradición cinematográfica española como con otras culturas que quedan más allá de las fronteras de nuestro país.

En el capítulo “Comedy and Musicals” (2012: 193-223), el ya mencionado Steve Marsh ofrece una visión de lo que significa el género de la comedia dentro de la tradición cinematográfica española. En primer lugar, Marsh señala que en España se tiende a establecer una diferenciación ficticia con respecto a los géneros existentes en otros lugares del mundo cuando, de hecho, éstos son universales, a pesar de que adquieran singularidades en su adaptación a los diferentes contextos locales (y temporales). Otra reflexión de interés que Marsh realiza es que la comedia es un género eminentemente asociado al ámbito urbano. Esta cuestión, afirma el autor, es perceptible tanto en las comedias propias de la modernidad, a través de la representación de grandes ciudades y entornos modernizantes, como de la posmodernidad, en donde, además de la radicalización en el tipo de representación de la ciudad de la modernidad, se establece un diálogo entre esos espacios abiertos que muestran el incesante vivir de la ciudad con la aparición de espacios íntimos en los que se desarrollan las identidades individuales.

Por otra parte, el autor sostiene que la comedia se constituye como una fuerza social ya que, aunque sea en forma de burla, pone en pantalla comportamientos minoritarios y formas de vida alternativas que pueden ser objeto de reinterpretación por parte del espectador en el momento de su recepción. Por estas operaciones contradictorias, se subraya la idea de que la comedia opera en un terreno ambiguo y paradójico. Finalmente, Marsh realiza una panorámica de la comedia cinematográfica española a lo largo de la historia. En este punto, es interesante su afirmación de que las películas de la “Nueva Comedia Madrileña” (en español en el original) son un exponente del complejo proceso de cambio que experimentó el género cinematográfico a la muerte de Franco: si bien las comedias incorporaron novedades como resultado del nuevo tiempo social de libertad que se vivió al final de la década de los setenta y principios de los ochenta, también es cierto que éstas mantuvieron

ciertos aspectos formales que provenían de la tradición cinematográfica de nuestro país. Como se puede comprobar, tanto Castro de Paz como Marsh, en tradiciones distintas de investigación, convergen en la idea de la continuidad entre la comedia del tardofranquismo y la nueva comedia transicional.

Como resultado de la interacción entre las corrientes investigadoras locales y foráneas, en los últimos años se ha desarrollado en España una incipiente corriente de estudios que revisa la historia del cine español en su relación con la sociedad del momento, de forma que se presta atención, como una forma de comprender la historia, a manifestaciones culturales procedentes del cine o la televisión. Este fenómeno ha sido descrito por Manuel Palacio en su artículo “Estudios culturales y cine en España” (2007: 69-73).

En él, Palacio detecta que, con respecto a las herramientas metodológicas utilizadas por los culturalistas españoles, prima la concepción de las películas como documentos culturales y, por tanto, junto al estudio del texto reivindican un análisis del contexto en que se produce y se consume. Para Palacio, los ámbitos más recurrentes en estos trabajos son el estudio y la enseñanza de las características del público, los procesos de recepción de las películas, las formas y la ideología de la representación del género y, en menor medida, los problemas de identidad, transnacionalidad y los estereotipos culturales (2007: 72). Más recientemente, en el volumen *El cine y la Transición política en España (1975-1982)*, va a incidir en la idea de que la Transición constituye en realidad la suma de muchas transiciones:

O dicho de otro modo, las mutaciones que hacen posible la vuelta a la razón democrática en España no se limitan a modificaciones en las estructuras políticas o jurídicas, como tradicionalmente se ha estudiado, sino que junto a estas se producen otras transformaciones en las esferas sociales, económicas y culturales, todas ellas imprescindibles para explicar la consolidación de la democracia en España (Palacio, 2011: 8).

He aquí la razón por la cual considera Palacio que ha llegado el momento de aproximarse al estudio de esta etapa desde puntos de vista que complementen las lecturas históricas centradas los aspectos políticos o económicos. Por tanto, el autor

reivindica el estudio del papel de los medios audiovisuales del período –como el cine–, entendidos como manifestaciones culturales que registraron el proceso transicional, a la vez que participaron en él, ya que fueron capaces de poner en circulación representaciones sociales, temáticas y estéticas que construyeron o divulgaron nuevas identidades, valores y formas de relacionarse entre la ciudadanía del momento y que colaboraron en la tendencia democrática.

Es importante resaltar, asimismo, que tanto los cambios sociales como los cambios en la institución cinematográfica se producen bajo la influencia de dinámicas de cambios internacionales de mayor calado. La aparición de transformaciones en el modelo capitalista (que se integra en dinámicas posfordistas), y el nuevo marco geopolítico que se diseña alrededor de este fenómeno, desemboca en la aparición de una serie de cambios culturales, que en el ámbito del cine se traducen en transformaciones en las formas de su consumo. Palacio (2011) explica cómo en España, al igual que en el resto de sociedades occidentales, a lo largo de los años setenta se consolidan los cambios sociales que habían comenzado a gestarse en la década anterior, hecho que afecta al cine en cuanto a la forma de representación de minorías (grupos étnicos, mujeres, opciones sexuales, modos de vida marginales, etc.). Ambas ideas serán de utilidad en esta investigación por cuanto permiten establecer relaciones entre el subgénero de la comedia madrileña y el contexto económico, cultural y de recepción en que se desarrolla.

Uno de los trabajos señeros, en relación con nuestro objeto de estudio, aunque sea de una manera indirecta, es el publicado por Ana Martín Morán y Marina López Díaz sobre el *star system* femenino de la Transición, en el que se introducen perspectivas de análisis posestructuralistas y culturalistas, basadas en el concepto foucaultiano de micropolítica, en este caso procedentes de los estudios feministas, que asumen la consigna de que “lo personal es político” (Martín Morán y López Díaz, 2005: 183).

En este contexto de avances culturalistas, la diversidad del cine transicional se explica no sólo por el espíritu de supervivencia de la industria o por la supresión de la censura, por la posibilidad de explorar en libertad nuevos temas. También comienza a

tenerse en cuenta el declive del propio discurso moderno, y por añadidura de las relaciones entre cine y representación que condicionan las narrativas de la nueva comedia, hasta el momento interpretadas, desde el paradigma de la lucha de clases, como consecuencia de un perverso giro pequeño-burgués, ideológicamente oportunista y derechista. Este proceso de desgaste o de pérdida de eficacia de las narrativas modernas, y por supuesto del marxismo radical derivado de interpretaciones postestructuralistas en el que se apoya la crítica, se aprecia en el cine de autor de la transición a la democracia a partir de dos vectores fundamentales. En primer término, por un creciente rechazo al canon del drama metafórico o elíptico, al modelo de representación basado en el mito, en la acepción que adquiere en el discurso de Zunzunegui (2005: 396). En segundo lugar, por la paulatina disociación entre público y cine español tardomoderno, heredero de las conquistas formales del Nuevo cine español. De hecho, sólo pocos títulos, como *Ana y los lobos* (Carlos Saura, 1973), *El anacoreta* (Juan Estelrich, 1976), *La sabina* (José Luis Borau, 1979), o *El nido* (Jaime de Armiñán, 1980), consiguen superar los cuatrocientos mil espectadores. En posteriores capítulos intentaremos avanzar sobre este nuevo paradigma de interpretación.

1.5 Estructura del trabajo y parámetros metodológicos

La presente tesis doctoral está organizada en cinco capítulos: uno introductorio, tres bloques centrales en los que se trata de dar respuesta a los objetivos que plantea el trabajo y, finalmente, otro que recoge las conclusiones de la investigación. A continuación se da cuenta, de forma detallada, de la función que cumple cada una de estas partes.

En un primer bloque, como se ha podido comprobar, se presenta el objeto de estudio, se establecen los objetivos y las hipótesis de trabajo, además de definir el contexto teórico y un estado de la cuestión sobre el cine de la Transición y la comedia en dicho periodo. Finalmente, este primer apartado se cierra con una descripción de los fundamentos metodológicos del análisis que hemos desarrollado en la presente tesis doctoral. Uno de los principales obstáculos que hemos tenido que resolver, a la

hora de determinar las dimensiones y funciones de este bloque inicial, tiene que ver con el posible solapamiento que se produce entre la voluntad de profundizar en el desarrollo del estado de la cuestión y la discusión del concepto propiamente dicho de comedia madrileña. Básicamente, porque uno de los objetivos de la presente tesis es aclarar hasta qué punto es pertinente hablar de un determinado conjunto de películas que podrían eventualmente agruparse en una suerte de subgénero.

En un primer momento, hubo que tomar la decisión o bien de incluir el estudio preliminar sobre esta noción de nueva comedia en un primer apartado, el correspondiente al estado de la cuestión, o dedicarle un epígrafe por entero. A medida que avanzábamos en la investigación, nos dimos cuenta que parecía imprescindible deslindar lo que iba a ser una mera descripción de las claves que explican la evolución de la comedia en el cine español de la Transición de lo que en realidad iba a convertirse en un trabajo específico de crítica y de investigación, cuyas conclusiones previas, a su vez, nos permitirían avanzar en el análisis de un corpus de películas determinado, el de los filmes de la nueva comedia. Es por este motivo que hemos optado por dedicar un segundo capítulo a discutir y definir el concepto de comedia madrileña, de manera independiente, y los bloques tres y cuatro a estudiar en qué términos fílmicos se expresa la nueva comedia de la Transición a la hora de narrar y de formar parte del cambio social en marcha.

El segundo bloque, titulado “La nueva comedia. Aproximación y definición del subgénero en su contexto cinematográfico”, analiza el contexto político, histórico, social y cultural en el que aparece y toma cuerpo nuestro objeto de estudio. En última instancia se trazan las características, los límites temporales y cinematográficos y el corpus de películas que conforman el subgénero. En el tercer capítulo, habiendo necesariamente delimitado este terreno, continúa la investigación con un ejercicio de análisis fílmico que nos proporciona pistas sobre los rasgos específicos de las películas de la nueva comedia, desde una perspectiva fundamentalmente fílmica y vinculada a la reflexión sobre género o subgénero cinematográfico. El cuarto apartado de la tesis tiene como objeto esclarecer de qué forma las películas del subgénero representan el cambio social que se estaba viviendo en la España del momento y cómo, a su vez, son capaces de crear un conjunto de patrones sociales y culturales específicos, en relación

con las películas coetáneas o precedentes. En este cuarto capítulo se procede a analizar el corpus para definir los rasgos del subgénero, aunque, en este punto, no obstante, se plantea un modelo de análisis organizado en torno a categorías sociológicas, culturales e ideológicas. Tras estos dos bloques de análisis, se incluye finalmente el epígrafe de conclusiones en el que se recoge una valoración de los resultados obtenidos por la investigación, en relación a los objetivos propuestos y a las hipótesis planteadas.

Los “Anexos” añaden información complementaria de utilidad y facilitan al lector la consulta o la ampliación de información en torno a diversas cuestiones. El primer anexo, “Fichas de las películas analizadas”, ofrece la información relativa al equipo técnico y artístico que participó en la creación de los filmes, así como los datos de número de espectadores que ofrece la base de datos del Ministerio de Cultura, aún a sabiendas de que las cifras no son del todo fiables pero pueden servir para tener una comparar de manera orientativa los distintos títulos analizados. El segundo anexo, “Filmografía y obras televisivas”, da cuenta de los filmes referidos en algún momento del trabajo. En el tercer anexo se recogen, debidamente identificadas, imágenes provenientes de los cortometrajes y largometrajes, cuya inclusión complementa el análisis realizado en el cuerpo del trabajo.

Para entender en toda su amplitud el fenómeno de la comedia madrileña, se recurre a las propuestas metodológicas de Robert Allen y David Gomery (1995), cuyos presupuestos de partida ya se han comentado anteriormente en el marco teórico.

Con el fin de elaborar una historia social de la producción cinematográfica, Allen y Gomery proponen el análisis de la estructura organizativa de la producción. En el caso de este trabajo, las categorías de análisis se adaptan al modelo de producción característico de los años del tardofranquismo y la Transición en el contexto español y a su interacción con dinámicas internacionales de producción, en función del consumo y de los gustos de los espectadores de aquellos años. De forma más concreta, se traza un mapa del sistema de producción bajo el cual aparecen estas nuevas comedias y se clarifica cómo articulan e impulsan los proyectos cinematográficos que ponen en marcha una nueva generación de jóvenes productores y realizadores. En esta línea se

analizan también las funciones de los equipos creativos, técnicos y artísticos que participan en las películas y sus formas de organizarse para hacer cine. En una dirección opuesta, pero complementaria, se toma en consideración la cuestión de la recepción y circulación social. Es decir, las dinámicas del público, a partir de la interpretación de fuentes indirectas que han avanzado en la recopilación de datos sociológicos, estadísticos, financieros y demográficos de esta época. Cabe señalar, en este sentido, la dificultad experimentada para conseguir información sobre los estrenos de los cortometrajes así como de su recepción por parte del público. Cuando se posean dichos datos, se mencionarán. No obstante, con respecto al sistema de citas, esta dificultad obliga a identificar los cortometrajes con su fecha de producción, mientras que para los largometrajes se utiliza su fecha de estreno.

Otra herramienta metodológica de acuerdo con Allen y Gomery es el estudio de la génesis y evolución de los discursos críticos de los discursos críticos, Así, se analiza la recepción por parte de la comunidad de la crítica cinematográfica española, y otro tipo de discursos, tal vez más elaborados, como el que, con el devenir de los años, va a desarrollar la bibliografía académica en el campo de los estudios sobre cine español. Para el análisis de la recepción del subgénero sectores hemos recurrido a estrategias metodológicas que provienen de los estudios de recepción, y más concretamente la metodología que define la especialista en este terreno Janet Staiger (1992; 2000; 2005). Las ideas sobre recepción de Staiger conectan con el pensamiento de Allen y Gomery y su defensa de la idea de que es necesario estudiar los públicos si es que, verdaderamente, se quiere llevar a cabo una historia cine que relacione el fenómeno cinematográfico con la sociedad y la cultura del momento en que están inmersas.

Partiendo de Janet Staiger, para investigar la recepción de las películas de la comedia madrileña se recoge la idea de los diferentes estadios históricos de recepción de las películas en la medida en que cada una de estas fases de recepción tiene una forma discursiva diferente, tanto por el público al que se dirige —más generalista o más específico—, como por el tiempo de elaboración y de reflexión que requiere —con más o menos inmediatez— desde la aparición de la película. De esta manera, a través del análisis del discurso de cada una de los dos tipos de crítica cinematográfica (generalista o especializada), se puede conocer más acerca de la sociedad de la época,

así como estudiar las posibles diferencias que existen en sus mensajes. Por otra parte, se investiga en qué medida el discurso de esta crítica que aparece de forma coetánea a las películas del subgénero ha influido en la literatura académica que aparece en un estadio posterior. Por tanto, por un lado es necesario establecer una selección de cabeceras de prensa diaria; por otro, se determina un conjunto de publicaciones especializadas en donde aparecen las críticas cinematográficas que serán objeto de estudio. Finalmente, se realiza un estudio de las referencias al subgénero o a las películas que lo conforman a través de publicaciones académicas.

Antes de establecer los límites cronológicos generales del objeto de estudio, del corpus de películas analizado en la presente tesis, fue necesario determinar un marco temporal previo, que sirviese para el análisis que nos ayudaría a definir el concepto de “comedia madrileña”. Este marco temporal tiene que ver con el análisis de la recepción crítica del fenómeno, y del proceso de puesta en circulación en el espacio público de opiniones que detectan la emergencia de un nuevo tipo de comedia, a raíz del estreno, fundamentalmente, de *Tigres de papel*, el primer largometraje de Fernando Colomo. El arco cronológico que se ha establecido para recopilar críticas, tanto en prensa diaria como especializada, abarca desde el año 1977 hasta 1986. La fecha inicial, así pues, corresponde a la presentación de la película *Tigres de papel* en la Sección de Nuevos Creadores del Festival de Internacional de Cine de San Sebastián, que consiguió un gran éxito de crítica y público. Este filme se considera, tanto por la mayoría de la crítica de aquel momento como a posteriori, la que inaugura el subgénero. La fecha que cierra el marco temporal coincide con el estreno cinematográfico, en 1985, de la última película que la crítica relacionó con la comedia madrileña en un periodo inicial o fundacional: el filme realizado por Julio Sánchez Valdés *De tripas corazón*. Se aplica un margen adicional de expectativas tras el estreno de esta película que llegaría hasta el año 1986, año que coincide con la incorporación de España a la Comunidad Económica Europea (hoy Unión Europea) y el cierre definitivo del ciclo transicional.

Para la elección de las cabeceras de los periódicos se utilizan dos criterios metodológicos distintos. Por un lado, periódicos de difusión nacional y con relevancia en cuanto a número de lectores y en su capacidad para formar opinión. Es el caso de *El*

País y *ABC*. *El País* es un periódico, además, de mayor trascendencia en el contexto social e ideológico de la Transición (no en vano *Opera prima* arranca con el protagonista leyendo por la calle dicho diario, absorto). Gérard Imbert, afirma que *El País*, con solo diez años de vida, ya es “referencia dominante, ineludible, obligatoria, para cualquier acercamiento político, cultural, al análisis de la realidad española del post-franquismo” (Imbert y Vidal-Beneyto, 1986: 25). Con respecto a *ABC*, es interesante seguir una posición editorial de orientación más conservadora y, por tanto, con una mirada mucho más distanciada ideológicamente de las opciones y propuestas progresistas que se pueden apreciar en las películas. El contraste entre ambos discursos críticos permite manejar resultados mucho más objetivos. A partir de aquí, se procede a una búsqueda exhaustiva en archivos y hemerotecas digitales. Los ítems introducidos se dividen entre algunos de carácter más general, como “comedia madrileña”, “nueva comedia” o “movida madrileña”. Otros corresponden a directores, equipo técnico y *star system*: “Fernando Colomo”, “Fernando Trueba”, “José Luis Cuerda”, “Carmen Maura”, “Óscar Ladoire” y “Antonio Resines”. Un último criterio de búsqueda responde a títulos de películas que, en un momento u otro, han sido relacionadas con la comedia madrileña: “*Tigres de papel*”, “*Opera prima*”, “*Vecinos*”, “*De fresa, limón y menta*”, “*Tres en raya*”, “*Pares y nones*”, “*A contratiempo*”, “*Estoy en crisis*”, “*Cuerpo a cuerpo*”, “*Femenino singular*”, “*Best seller (la mejor venta)*”, “*Pestañas postizas*”, “*De tripas corazón*” o “*Bajo en nicotina*”, entre otras.

El segundo criterio metodológico para averiguar cuándo y cómo se habla de la comedia madrileña en la prensa generalista tiene que ver con un segundo nivel en la selección de cabeceras que pueden servirnos para ampliar y matizar las impresiones recogidas en los dos periódicos con mayor impacto social, tanto desde un punto de vista ideológico como geográfico y cultural. El trabajo de investigación hemerográfica abarca, en este caso, las siguientes cabeceras: *Diario 16*, *La Vanguardia*, *El Alcázar*, *Pueblo* y *Ya*. Aquí, ya que no disponemos de hemerografía digitalizada, el rastreo se ha realizado alrededor de fechas claves, de eventos cinematográficos que básicamente coinciden con las fechas de estreno de películas asociadas a la nueva comedia y de su presencia en festivales de cine como el Festival de Cine de San Sebastián, el de Venecia o el de Montreal, entre otros de proyección internacional.

En un segundo paso, también se procede a investigar el discurso crítico en el ámbito de las revistas cinematográficas. Nos decantamos por examinar tres de las publicaciones más representativas de la crítica especializada del momento, que responden, a su vez, a diferentes posturas ideológicas y a distintos centros geográficos de edición. En primer lugar se estudia la revista *Contracampo*, que se publica en Madrid desde abril de 1979 hasta otoño de 1987. Su elección se debe a la relevancia que adquiere en el periodo de la Transición y los primeros años de la democracia, tal y como indica Trenzado Romero (1999) o la monografía dedicada a dicha revista, editada por Jenaro Talens y Santos Zunzunegui (2007). *Contracampo* mantiene un punto de vista propio de la modernidad y de una cierta militancia ideológica, tanto por lo que se refiere a su concepción del cine como manifestación artística y/o autoral, como en crítica a las posturas progresistas asociadas al proceso de “reforma” transicional. Ligada a este espíritu reformista, se estudia la revista *Casablanca (Papeles de cine)*. Esta publicación, también editada en la capital, vio la luz en el año 1981 con la dirección de Fernando Trueba, integrante del grupo de jóvenes cineastas creadores del subgénero. El estudio de las críticas que se vierten en esta revista es particularmente interesante, en primer lugar, porque en la época de la Transición aparece para satisfacer a una nueva generación de jóvenes cinéfilos que no tienen posiciones políticas tan radicales como las de los lectores de *Contracampo*, sino más cercanas a lo que se refleja en las urnas y en las encuestas sociológicas. En segundo lugar, permite observar muy de cerca las opiniones de críticos que se mueven en la órbita de la nueva comedia. La tercera revista que se analiza es *Dirigido por...*, que se empieza a editar en Barcelona en 1972. Una buena parte de la crítica se localiza en Barcelona y llama especialmente la atención que muchos de los críticos de *Dirigido por...* se conviertan, más adelante, en voces autorizadas de la crítica académica, como ocurre en el caso de Enrique Monterde o Casimiro Torreiro.

En el marco de esta etapa de investigación preliminar sobre el concepto de nueva comedia madrileña, se procede a realizar un estudio sistemático de los datos obtenidos a partir del análisis de contenido (Bardin, 1996). Para llevarlo a cabo, se dividen dos apartados: cuantitativo y cualitativo. En el análisis cuantitativo, se agrupa la información en las siguientes categorías: “titular”, “antetítulo y subtítulo”, “autor”,

“fecha”, “publicación”, “sección” (en la que aparece) y “género” (artículo, entrevista, editorial, crítica cinematográfica o reportaje). En el análisis cualitativo se opta por utilizar categorías de análisis que responden a nociones ya clásicas en el estudio de fenómenos cinematográficos: “economía y producción cinematográfica”, “estilo-autoría”, “*star system*”, “género cinematográfico”, “comedia madrileña”, “temas”, “personajes”, “Transición y contexto”, “Madrid y «movida madrileña»” y “público objetivo” (*target*). Con este índice se abarcan los cuatro campos principales de la investigación de los que hablan Allen y Gomery: “tecnológicos, económicos, sociales y estéticos” (Allen y Gomery, 1995: 40) ya que, la comprensión del cine implica, a la larga, el análisis interrelacionado de todos estos factores.

De este modo, la categoría “economía y producción cinematográfica”, sirve para estudiar quién y cómo se financian las películas. Incluye asimismo el estudio de la tecnología que hace posible la creación y presentación de las películas. El apartado de “estilo-autoría”, se encarga de recoger los datos referentes al cine como manifestación artística. En el presente trabajo, se entiende la historia estética del cine de un modo amplio. No solo se contempla el estudio de directores, estilos de realización y movimientos artísticos que confluyen en el género de la nueva comedia madrileña, sino que también se tiene en cuenta el motivo por el que ciertos usos estéticos del cine han predominado mientras que otros no aparecen o lo hacen con menor frecuencia. Por su parte, el “*star system*” se puede estudiar desde una perspectiva social. La sociedad expresa su predilección por determinadas estrellas, estrellas emergentes en el caso de la comedia madrileña, y el estudio de este *star system* mediante el análisis de contenido, revela información sobre una sociedad en un momento concreto de la historia. La categoría de “análisis del género” nos remite a la idea de intertextualidad. Para Allen y Gomery el género se entiende como: “un importante antecedente intertextual que genera en el público unas expectativas definidas” (1995: 120). Las convenciones genéricas, por tanto, operan como limitaciones estéticas y como fuentes de significado, ya que sirven como parámetros en los que se espera que encajen otros aspectos de la película: descripción de personajes, decorados, conflicto dramático, progresión narrativa, etc. Esta categoría es, por ello, muy útil para entender el significado de la aparición del discurso crítico y la aceptación un nuevo subgénero de

comedia por parte del público, cualquiera que sea la nomenclatura con la que se le etiquete o intente describir. Esta categoría está íntimamente relacionada con la siguiente, la categoría de análisis “comedia madrileña”. En este apartado se agrupan las referencias explícitas al subgénero por parte de la crítica cinematográfica. Así puede observarse, entre otras cuestiones, cuándo aparece el concepto, qué se dice de él o en qué momento se deja de utilizar.

Tanto la categoría “género cinematográfico” como la de “comedia madrileña”, tienen también relación con las aportaciones de Altman (2000), ya que permiten realizar una aproximación semántica, sintáctica y pragmática del subgénero. De esta manera, se pueden estudiar los niveles de “genericidad” que cada una de las películas posee, así como establecer cánones inclusivos y exclusivos del subgénero. Además, la aproximación pragmática al estudio de estas categorías, permite investigar los usos que la crítica cinematográfica de cada publicación hace de un subgénero tan vagamente definido y cómo se relaciona con la sociedad de la época. Las categorías de “temas” y “personajes” tienen que ver con las reflexiones que la crítica realiza sobre los temas que se tratan en las películas asociadas a la comedia madrileña y con las características de los personajes y descripción de estos que en ellas aparecen. En relación a estas categorías, recuérdese que Allen y Gomery (1995: 205) afirman que un filme o un grupo de filmes se pueden estudiar como reflejo de actitudes sociales. Así, mientras que con las categorías de “temas” y “personajes” se determina cuáles son identificados por la crítica cinematográfica como los que aparecen en estas películas, las categorías de “Transición y contexto” y de “Madrid y «movida madrileña»”, sirven para estudiar la relación entre el contexto político, social y cultural de la Transición y cómo se vivió en Madrid, con las películas asociadas al subgénero. Finalmente, la categoría que aborda el estudio del “público objetivo” (*target*), estudia las reflexiones de la crítica en torno al espectador al cual se dirigen estas películas.

Tras la necesaria investigación previa sobre el contexto en el que aparece el fenómeno de la comedia madrileña y cómo llega a denominársele o a discutirse en el ámbito de la recepción crítica, se abre una segunda fase en la investigación que tiene

por objetivo definir las características y el corpus de películas que conforman el subgénero. Esta segunda etapa de la investigación, va a requerir diferentes herramientas metodológicas. Dejamos atrás el estudio de la recepción y nos adentramos en análisis desde la perspectiva del género cinematográfico. De acuerdo con su concepción teórica del género, explicada en el marco teórico del presente trabajo, el especialista Rick Altman (2000) propone tres herramientas o categorías de investigación, que son simultáneas y pueden combinarse o interactuar: semántica (personajes, temas, tipos de plano, localizaciones, decorados, etc.), sintáctica (organización de los elementos semánticos del filme) y pragmática (usos que los espectadores hacen de los textos). Para la consecución del segundo objetivo que plantea este trabajo se propone la realización de un análisis fílmico que atienda a los elementos y códigos de representación que aparecen en las películas. En este punto, se hace preciso detallar cuáles son los parámetros que se manejan con este propósito, y que atienden a cuestiones relativas al marco temporal que abarca el análisis o a la estructura utilizada para realizarlo.

El periodo que corresponde la Transición es un debate abierto, como puede comprobarse en la historiografía que aborda esta época. Esta situación se traslada al terreno de los estudios de historia del cine, tal y como lo demuestran la multitud de rangos que se han establecido entre diferentes publicaciones. Valgan como ejemplos las propuestas de Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce (2011 [1986]), que delimitan el periodo de la Transición entre los años 1977 y 1983, o la franja temporal que asume Román Gubern (2000), que va de 1973 a 1978. Por su parte, José Luis Castro de Paz, Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui (2005) proponen un marco temporal para la Transición española que va desde 1973 hasta 1983. También el año 1986 es considerado en numerosas ocasiones por analistas e historiadores como el final del periodo de la Transición, como ocurre en la publicación de Mainer y Juliá (2000), que establece el marco temporal que va desde 1977 hasta 1986 a la hora de estudiar las mutaciones relativas a cuestiones sociales, económicas y culturales que se dieron durante la transición a la democracia. Por su parte, Manuel Palacio se hace eco de este desacuerdo entre historiadores a la hora de acotar el periodo de la Transición, y resume los principales argumentos que mueven a los estudiosos a decantarse por unos

años u otros (2011: 7). Señala que las fechas más restrictivas abarcan el tiempo entre 1975 a 1977, coincidiendo el año inicial con la muerte del Dictador, y cerrando el periodo en junio de 1977, momento en que se celebran las primeras elecciones democráticas desde hace casi cuarenta años. Por otra parte, Palacio señala que las visiones más amplias de los investigadores recogen el periodo comprendido entre 1973, año en que el almirante Luis Carrero Blanco fallece a causa de un atentado y el uno de enero de 1986, momento en que España ingresa en la Comunidad Económica Europea (UE).

En el caso del presente trabajo, el marco temporal que se establece para el análisis tanto fílmico como el que atiende a cómo el subgénero refleja los cambios sociales y culturales que se vivieron en la Transición comprende los años 1974 a 1982. Para delimitarlo se recurre a criterios que responden a cuestiones relacionadas con el cine y, en segundo lugar, a su relación con la política del momento. De esta manera, la fecha inicial corresponde, a nivel político, con el nombramiento de Carlos Arias Navarro como presidente del Gobierno. Este acontecimiento político es determinante a nivel social por la vocación aperturista a nuevos sistemas de gobierno que dicho presidente pretendía llevar a cabo durante su mandato, que se bautizó como el “espíritu del 12 de febrero”. Aunque pronto se materializaron las dificultades para desarrollar el proyecto, lo cierto es que la sociedad española comenzó a percibir cambios y cierto afán de liberalización en cuestiones sociales desde el seno de la propia dictadura.

A nivel cinematográfico, a raíz del cambio de Gobierno, Pío Cabanillas fue nombrado ministro de Información y Turismo, aunque será cesado en octubre del mismo 1974 con motivo de su pretensión de hacer efectiva su política de apertura en materia cinematográfica. De nuevo el pueblo español pudo apreciar signos de agotamiento de la facción más reaccionaria del régimen y de intentos de cambio político desde dentro del propio sistema. En cuanto al objeto de estudio del presente trabajo, en el año 1974 se ruedan *Lola, Paz y yo* (Miguel Ángel Díez) y *Óscar y Carlos* (Fernando Trueba), que son los primeros cortometrajes que forman parte del corpus de análisis una vez delimitados los rasgos que definen el subgénero.

En el caso de la fecha que cierra el marco temporal, 1982 es el año en que el Partido Socialista Español (PSOE) gana las elecciones y supone el comienzo del gobierno de Felipe González. Tras haber superado fallido golpe de estado militar del 23 de febrero, en el seno de la democracia se produce por primera vez la llegada al poder de un partido de izquierdas desde el tiempo de la II República, por lo que puede entenderse que la democracia se ha consolidado a nivel político y social. Desde el punto de vista de las políticas cinematográficas, Pilar Miró comienza a poner en marcha un nuevo rumbo desde la Dirección General de Cinematografía del Ministerio de Cultura. Como consecuencia del giro que se activa a raíz de la victoria socialista, otro marco legislativo buscará a partir de mediados de los ochenta acercar el cine español a rasgos que se advierten en otras cinematografías de nuestro entorno europeo. Con carácter previo, las investigaciones realizadas en el ámbito de la recepción crítica y de la determinación del corpus que serán aquí objeto, nos permite determinar que *Vecinos* (Alberto Bermejo, 1981) y el *remake* de *Óscar y Carlos*, *Óscar y Carlos 82* (Fernando Trueba, 1982), cortometraje originalmente realizado en el año 1974, pueden considerarse como las últimas manifestaciones del fenómeno de la nueva comedia. De manera que la llegada al gobierno del PSOE en 1982 coincide con el final de un ciclo cinematográfico y político que se iniciaba en el año 1974, en definitiva el segundo marco temporal que se propone para el análisis de las películas de la nueva comedia.

Otra cuestión metodológica decisiva en esta segunda etapa del análisis viene determinada por los dos modelos de representación cinematográfica que van a ser objeto de análisis. El estudio de la recepción crítica puso de manifiesto una realidad cinematográfica en la que no se había profundizado lo suficiente. Nos referimos a la importancia que tuvieron los cortometrajes en la génesis y en la consolidación de la nueva comedia. Esto nos lleva, inevitablemente, a incluir en nuestra tesis el estudio de los cortometrajes y, en consecuencia, la necesidad de establecer categorías para el análisis que están definidas por formas cinematográficas que se diferencian por su duración y por una estructura narrativa ajustada a esa duración.

Atenderemos por separado las especificidades que presentan cada uno de estos dos formatos cinematográficos. Tanto los especialistas que perciben el

cortometraje como el hermano menor del largometraje (Cowgill, 1997; Hoffmann, 1981) como los que lo consideran una forma audiovisual autónoma (Cantell, 2004; Meier, 2003; Raskin, 2002) coinciden en que se trata de un producto audiovisual que maneja características propias. Con una u otra terminología, estos autores hacen referencia en sus textos a que el análisis de un cortometraje requiere tener en cuenta la singularidad en el uso de elementos narrativos con respecto a los largometrajes. Entre otras cuestiones, los especialistas determinan que esto afecta al diferente tratamiento del espacio y el tiempo, a la aparición de una menor cantidad de personajes y a un desarrollo de éstos más simplificado y fácilmente reconocible por el espectador, a la menor cantidad de tramas y subtramas, a la habitual aparición un recurso como la sorpresa final o el *gag*, etc. Por otra parte, algunos de estos autores defienden que puede considerarse que los cortometrajes se benefician de una mayor libertad estética y narrativa que los largometrajes, puesto que suelen ser productos cuyo proceso de producción, en un gran porcentaje, está directamente controlado por el realizador, lo cual influye en el modelo de representación de estas películas (Meier, 2003 y Cowgill, 1997). Finalmente, esta doble categorización entre cortometrajes y largometrajes permitiría extraer, si fuera pertinente, conclusiones independientes para cada formato, lo cual arrojaría luz sobre posibles elementos continuadores o diferenciadores entre ellos, a pesar de que todos ellos compartan las características definitorias del subgénero. En definitiva, el planteamiento del análisis fílmico en estas dos categorías nos ofrece la posibilidad de aproximarnos de forma más sistemática a los métodos de trabajo y de formas de representación que destilan de las películas del subgénero.

La tercera gran categoría metodológica al afrontar el corpus de filmes que será objeto de estudio tiene que ver con el análisis textual. En este apartado se recurre a las propuestas metodológicas de David Bordwell y Kristin Thompson (1995). Enmarcada dentro de la corriente neoformalista del análisis cinematográfico, las categorías y conceptos que proponen Bordwell y Thompson constituyen el modelo básico de nuestro estudio fílmico. Nos interesa, particularmente, las relaciones que establecen Bordwell y Thompson entre el texto y el conjunto de parámetros contextuales:

Debemos tener en cuenta que la producción de significado no es independiente de su sistema económico de producción ni de los instrumentos y las técnicas de las que se sirven las individualidades para elaborar materiales de modo que se produzca un significado. Además, la producción del significado tiene lugar dentro de la historia; no se lleva a cabo sin que tengan lugar cambios reales en el tiempo. Esto nos indica que debemos establecer las condiciones de existencia de esta práctica cinematográfica, las relaciones entre las diferentes condiciones y una explicación de sus cambios (Bordwell, Staiger y Thompson 1997: 98).

No obstante, de manera complementaria, esta investigación recurre a categorías y conceptos procedentes de la corriente semiótica de estudios fílmicos, ya que ayudan a profundizar en el estudio de los códigos cinematográficos, entendiendo éstos como un conjunto de signos productores y transmisores de mensajes emitidos a los espectadores a través de un discurso audiovisual (Cassetti y De Chio, 2009).

Hemos organizado el análisis en torno a dos categorías interrelacionadas: narrativa y estilo cinematográfico. La narrativa cinematográfica presta atención a cuestiones relacionadas con “la forma en que el argumento distribuye la información de la historia con el fin de conseguir efectos concretos. La narración es el proceso que nos guía para construir la historia a partir del argumento” (Bordwell y Thompson, 1996: 75). Es decir, que la narración hace referencia al proceso de selección, organización y presentación de los elementos de la historia para producir en el espectador una reacción específica. Más allá, en una narración, los hechos están conectados por una serie de principios formales: la causalidad (relaciones de causa y efecto en el desarrollo de la historia), el tiempo (los acontecimientos de la historia deben tener un orden concreto para que ésta tenga sentido) y el espacio (que también sirve para dotar de sentido a la historia) (1996: 65).

Bordwell y Thompson destacan cuatro modos narrativos: narración clásica, narración de arte y ensayo, narración histórico-materialista y narración paramétrica (1996: 149-204). Al menos los dos primeros merecen ser brevemente desarrollados en lo que atañe a sus esquemas formales y sus convenciones estilísticas, por cuanto van a ser útiles a la hora de analizar las películas del subgénero. Fundamentalmente, para ver cómo interactúan dentro del género de la comedia, distintos modos (variaciones ligadas al cine de autor en hibridación con elementos procedentes de la comedia

clásica). Los modos narrativos no son más que esquemas de pautas dominantes, pero en todas las películas se confrontan características narrativas y estilísticas de dos o más de modos cinematográficos, con lo que crean esquemas propios.

Bordwell y Thompson plantean las películas de François Truffaut como un ejemplo de modo narrativo clásico que se enriquece o refuerza por determinados elementos del cine de arte y ensayo (como la complejidad psicológica de los personajes o la puesta en escena). Por el contrario, señalan el cine de Jean-Luc Godard como ejemplo de un modo hibridado al extremo, tan abundante en el uso de la *transtextualidad* que termina por no encajar en ninguno de los modos principales. Esta reflexión en torno a la existencia de los modos narrativos, de la heterogeneidad dentro de unas pautas dominantes, así como de la imposibilidad de adscribir determinados filmes a ninguno de ellos, se retomará a lo largo del análisis de las películas del subgénero con el fin de esclarecer si son susceptibles de adscribirse a alguno de los modos principales y qué elementos de heterogeneidad presentan, contextualizándolas así en el mapa cinematográfico español del momento de su aparición.

En primera instancia profundizaremos en el análisis fílmico, narrativo y formal, para después, en el capítulo dedicado al análisis del cambio social (el cuarto capítulo de esta investigación), establecer cómo se relacionan las claves de la representación con la cuestión del cambio social. Desde la perspectiva del análisis narrativo, se elabora la sinopsis, se descompone el relato en secuencias, con el fin de establecer su estructura, y posteriormente pasaremos a detallar las tramas y subtramas que lo vertebran, así como los temas tratados de mayor relieve.

A continuación se estudian los personajes, para lo cual se atiende a sus características y a su comportamiento, a su rol dentro del relato y a su posible evolución a lo largo de la narración. Dentro del análisis de la narrativa cinematográfica se estudia también la articulación del espacio en la película, tanto con respecto a la construcción del mundo diegético que crea la historia, como en la forma en que el argumento organiza los diferentes elementos geográficos y espaciales. Deben tenerse en cuenta, también, los aspectos temporales de la narración: el tratamiento del paso del tiempo el relato, estableciendo relaciones entre tiempo de la historia y tiempo del

argumento, así como la frecuencia y el orden con que se presentan los elementos en dicho relato (lineal, circular, si sufren alteraciones a través de mecanismos como el *flashback* o la elipsis, etc.). Finalmente, esta parte del análisis determina el punto de vista desde el cual está narrada la historia; el alcance de la información ésta (si es una narración omnisciente o limitada) y los efectos que produce, el grado de profundidad de la información que aparece en la historia y sus posibles manipulaciones (narración objetiva o subjetiva); la forma narrativa en que se presenta el argumento (abierta, cerrada, viaje, circular, estática, etc.) y la posible adscripción a convenciones narrativas que se adapten o que subviertan sistemas de expectativas (géneros cinematográficos; modos narrativos; escuelas, movimientos o tradiciones fílmicas).

En el análisis fílmico se contempla del mismo modo una reflexión sobre el estilo cinematográfico de las películas, entendido éste como el uso que se hace de las técnicas cinematográficas a la hora de realizar un filme; es decir, de la utilización concreta de elementos formales o técnicas expresivas para contar la historia. Estas técnicas se dividen metodológicamente en cuatro grandes ámbitos de actuación: la puesta en escena, la puesta en cuadro (la fotografía del plano), la puesta en serie (el montaje) y el sonido. La puesta en escena recoge todos los elementos que tengan relación con lo que aparece en la imagen fílmica. La diferente utilización de los elementos que la componen puede perseguir distintas funciones u objetivos. Se determinarán el tipo de escenarios donde se desarrolla la historia: si son decorados o localizaciones naturales, o el atrezzo que aparece en pantalla; el vestuario y maquillaje con que se caracteriza a los actores o personajes de la historia, así como el tipo de interpretación que llevan a cabo; las características de la iluminación de las escenas; y, finalmente, las técnicas cinematográficas utilizadas para el tratamiento del espacio y del tiempo en que se desarrolla la historia.

La puesta en cuadro analiza la forma de utilización y las funciones que persigue la disposición de elementos que componen los planos de las películas. Con este cometido, se atienden a los aspectos fotográficos del plano (gama de tonalidades, velocidad del movimiento, perspectiva en su composición), a las características del encuadre (su forma y tamaño; las relaciones ente espacio en campo y fuera de campo; el ángulo, nivel, altura, a la que se sitúa la cámara, la distancia del encuadre y

perspectiva, fija o móvil, o el uso significativo de la profundidad de campo) y, finalmente, a la duración de los planos en pantalla. La puesta en serie, popularmente conocida como montaje, estudia los modos de asociación de las imágenes contiguas en el metraje. En este aspecto, se analizan los tipos de uniones entre planos: por corte, cortinillas, encadenados, fundidos, entre otros. También se presta atención a las dimensiones del montaje, en base a las conexiones gráficas entre planos; a las relaciones rítmicas o de duración entre éstos; a las articulaciones espaciales que establecen; y a la frecuencia con que se presentan determinados planos. En base a esto, se podrá determinar la adscripción de la película a alguno de los estilos de montaje que existen: continuo o analítico, basado en la continuidad espacial y temporal; el montaje rítmico o gráfico, que busca su sentido en las cualidades rítmicas o gráficas de la luz, la textura y la forma; o el montaje discontinuo, que utiliza elementos que hacen ininteligible a la narración. Por último, con respecto al sonido, se estudian sus cualidades, funciones, dimensiones o localizaciones, todo ello aplicado a las diferentes bandas de diálogos, música y efectos sonoros.

Merece la pena señalar que, en el marco del análisis fílmico, se realiza un esfuerzo por describir las películas de la nueva comedia con un gran nivel de detalle, tal vez de manera excesiva. Esto supone, sin embargo, una decisión consciente, ya que se considera de especial importancia tener presentes todos los mecanismos de funcionamiento del humor, a pesar de que en estos filmes la acción se encuentra en los diálogos que generan ambientes cotidianos y, a su vez, en las situaciones que se construyen a partir de los diálogos. Por otra parte, en este capítulo se opta por permanecer en un ámbito más descriptivo con el fin de completar el análisis en la última fase de la investigación, la que estudia la representación del cambio social de la Transición en las películas del subgénero.

Para el análisis sociológico y cultural de la nueva comedia se plantean tres categorías básicas, cuyo objetivo es determinar de qué manera las películas de este subgénero expresan y legitiman los cambios sociales que van a ser característicos del periodo transicional. En primer término, nos centraremos en el estudio de los

elementos que afectan al campo de la moral y las formas de vida, en donde se incluye el análisis de las representaciones que tienen que ver con los cambios en la estructura social y con sus dinámicas específicas. Partiremos en el análisis del perfil sociodemográfico de los personajes y atenderemos a cuestiones de carácter institucional, especialmente por lo que se refiere al núcleo familiar y a las relaciones de pareja. Resulta de particular interés el estudio de las modificaciones que se introducen en los roles del hombre y la mujer en los últimos años del franquismo y los primeros de la democracia, tanto con respecto a su posición en la sociedad como a los que se desempeñan en el entorno doméstico y privado, puesto que las transformaciones sociales y culturales van a permeabilizarse en lo que hoy en día denominaríamos como micropolíticas (Guattari, 2006) del entorno cotidiano. Esta categoría nos permite incidir el concepto de cambio social desde la perspectiva en que suele abordarlo la teoría sociológica, cuando lo define como síntoma de incumplimientos o “desviaciones” más o menos sistemáticas respecto a los modelos normativos establecidos (Durkheim, 1982).

Una segunda categoría tratará de agrupar e interpretar aspectos relativos a la cultura joven, a las preferencias, inclinaciones y afinidades culturales de los jóvenes de la Transición, protagonistas de los filmes de la nueva comedia, que tendrán consecuencias directas sobre su forma de entender y de vivir la ciudad. Madrid se convierte, sin duda, en escenario privilegiado para examinar cómo evoluciona la cultura de las clases medias urbanas en la España de finales de los años setenta. Conviene explorar este aspecto, ya que el protagonismo de la ciudad no necesariamente tiene por qué conllevar una intención reivindicativa o identitaria de “lo madrileño” o de la cultura madrileña, sino de las posibilidades que ofrecen las grandes ciudades para disfrutar de mayores márgenes de libertad, un proceso que en última instancia depende de la incorporación de nuevos valores y prácticas culturales urbanas. Por este motivo se presta especial atención a la presencia en los filmes de la cultura mediática global en sus distintas manifestaciones: cinematográfica, musical, literaria o artística, entre otras.

A su vez, resulta de interés observar en qué medida esta nueva cultura urbana incide en la forma de concebir y plantear las películas, ya que los personajes suelen

presentarse como arquetipos muy cercanos al modo de vida, de pensar y de comportarse de los propios autores. En el análisis de los fenómenos culturales también es pertinente identificar las etiquetas o conceptos vinculados a la cultura urbana que maneja la crítica cinematográfica, y que son utilizados para definir las claves de la nueva comedia (“pasotismo”, inmadurez, etc.). Esta categoría es de suma utilidad, en resumen, para determinar qué efectos puede tener el impacto de nuevas estructuras de pensamiento o de nuevas sensibilidades en la construcción de los relatos fílmicos, así como en la percepción y representación de la realidad democrática que se abre paso en la nueva comedia transicional.

Nos centraremos, por último, en el análisis de cuestiones relacionadas con la política y la ideología. En este apartado se estudian aquellos temas que están relacionados con los cambios político-legislativos que tienen lugar en la Transición, con la llegada de un marco de libertades democráticas: experiencia de las primeras elecciones, libertad de expresión, desaparición de la censura, despenalización de la homosexualidad o ley del divorcio. También aquí parece oportuno tener en cuenta las categorías de análisis que suele utilizar la crítica cinematográfica a la hora de valorar el sesgo ideológico de los personajes (progresismo, desideologización, individualismo, oportunismo, etc.).

En esta línea, se trata de estudiar cómo funcionan los mecanismos de la mirada social e ideológica, y de profundizar en el análisis de la cuestión del hipotético descrédito o desgaste del concepto de compromiso, de militancia, tal y como se concebía durante los últimos años del franquismo. Desde el estreno de *Tigres de papel*, evocador, irónicamente, de la figura de Mao Tsetung, inspiradora de muchos de los jóvenes radicalizados que vivieron bajo el influjo del revolucionario mayo francés, es evidente que la consideración del lugar que ocupa la política o la ideología en la vida de los personajes parece imprescindible para comprender los matices del cambio social en el contexto de la Transición.

Capítulo 2. La nueva comedia. Aproximación y definición del subgénero en su contexto cinematográfico

2.1 La renovación de la comedia en el cine español de la Transición.

Contexto cinematográfico

2.1.1 La comedia en el cine de la Transición

El primer objetivo de la presente tesis doctoral persigue, como se avanzaba en el capítulo introductorio, explorar el propio concepto de comedia madrileña, intentar definirlo y, en su caso, delimitar el corpus de películas que lo componen. Como este concepto parte de la crítica cinematográfica de la época, hemos procedido a realizar una doble operación: a) estudio del proceso y circulación del discurso que se construye sobre la nueva comedia, tanto en la recepción crítica como en la posterior bibliografía académica; y b) análisis confrontado de las conclusiones preliminares de este estudio con el visionado de las películas del subgénero mencionadas en el discurso crítico. Esta confrontación nos permitirá finalmente, de manera definitiva y rigurosa, establecer qué criterios vinculados a rasgos comunes o subgenéricos podrían ser característicos de la nueva comedia, para posteriormente abordar una aproximación a las representaciones del cambio social y cultural que tiene lugar en la España de la Transición.

Los historiadores coinciden en considerar el cine español de la Transición como una industria sometida a una profunda crisis económica, aunque las dificultades financieras y estructurales en los sectores de la producción, distribución y exhibición no conlleven necesariamente una pérdida de heterogeneidad en el tratamiento de los temas y en la diversidad de los géneros (Hernández y Pérez, 2004; Riambau, 2000; Rodríguez y Gómez, 2000; Torreiro, 2009). Aunque no es el objetivo de nuestro trabajo realizar aquí un repaso al cine transicional, sí que al menos convendría detenernos a examinar algunos elementos de la comedia, el grupo de películas más interesante

desde la perspectiva de nuestro objeto de estudio, con manifestaciones que abarcan un amplio espectro de modelos de representación y de propuestas ideológicas.

No existe un estudio del género centrado específicamente en la Transición, pero del trabajo de especialistas como Casimiro Torreiro (2009) o Javier Hernández y Pablo Pérez (2004), entre otros, puede deducirse que habitualmente se contemplan cuatro grandes tipos de comedias. En primer lugar, la comedia popular comercial, que parte de modelos costumbristas evolucionados durante el tardofranquismo, y expresa con preocupación e intranquilidad las contradicciones del cambio y la pérdida de un universo social jerárquico, más o menos definido y estanco, en el todo el mundo sabía cuál era su posición y su papel. Se trata de un cine con un perfil de público mayoritariamente adulto, conservador y con guiños a una cultura rural que emigra o se trasplanta a las ciudades, o de comportamientos urbanos que podrían considerarse como propios de tradiciones castizas heredadas de la comedia teatral popular. La novedad, fundamentalmente, es la evolución hacia representaciones más explícitas de elementos relacionados con el erotismo o el sexo, muy demandados por los espectadores de la época, tanto de España como del extranjero, como se demuestra por la irrupción de comedias populares eróticas en Italia y países latinoamericanos de habla española.

De títulos como *Objetivo Bi-ki-ni* (Mariano Ozores, 1968; 1,6 millones de espectadores), *No somos de piedra* (Manuel Summers, 1968; 2,6 millones) o *No desearás al vecino del quinto* (4,3 millones), se pasaría a películas donde lo sexual o lo político comienzan a ser mucho más relevantes, como *Lo verde empieza en los Pirineos* (Vicente Escrivá, 1973; 1,9 millones), o *Manolo, la nuit* (Mariano Ozores, 1973; 1,2 millones). Desde aquí, ya a partir de 1975, año que coincide con la entrada de nueva legislación vinculada a la censura y con la muerte del dictador Francisco Franco, pasamos en una nueva fase a largometrajes como *Una mujer de cabaret* (Pedro Lazaga, 1974), *Zorrita Martínez* (Vicente Escrivá, 1975), *Yo soy fulana de tal* (Pedro Lazaga, 1975), *Madrid, Costa Fleming* (José María Forqué, 1975), *Virilidad a la española* (Francisco Lara, 1975), *Mauricio, mon amour* (Juan Bosch, 1976), *Fulanita y sus menganos* (Pedro Lazaga, 1976), *Esclava te doy* (Eugenio Martín, 1967), *El apolítico* (Mariano Ozores, 1977) o *Pepito piscina* (Luis María Delgado, 1977).

En el mismo apartado convendría incluir algunas de las películas protagonizadas por Paco Martínez Soria, como *El calzonazos* (Mariano Ozores, 1974) o *El alegre divorciado* (1976), y por supuesto las exitosas comedias de destape que rueda Mariano Ozores con Andrés Pajares y Fernando Esteso, entre las que se encuentran títulos como *Los bingueros* (Mariano Ozores, 1979) o *El erótico enmascarado* (Mariano Ozores, 1980). Como hacían durante el franquismo, este tipo de comedias “pícaras” explotaban la hipocresía de un sector de la sociedad que parecía querer expresar su horror ante las transformaciones sociales en marcha, pero disfrutaba al mismo tiempo con el vulgar y chabacano exhibicionismo que permitía la apertura democrática. La explotación de este fenómeno llega al paroxismo con producciones como *Y al tercer año*, resucitó (Rafael Gil, 1980), o *¡Qué vienen los socialistas!* (Mariano Ozores, 1982).

En la comedia asainetada, negra, esperpéntica y disidente que se desarrolla en la dictadura inspira un segundo bloque de películas, entre las que destaca la primera entrega de la trilogía sobre la aristocrática familia Leguiñeche que llevará a cabo el maestro Luis García Berlanga. *La escopeta nacional* (1978) llega a los dos millones de espectadores, y sería recordada como uno de los iconos cinematográficos de la Transición. Junto a éstas, podían ubicarse en este apartado, entre otras, películas como *La viuda andaluza* (Francesc Bertriu, 1976), *Reina Zanáhoría* (Gonzalo Suárez, 1977), *La portentosa vida del padre Vicente* (Carles Mira, 1978), *Las truchas* (José Luis García Sánchez, 1978), *Mamá cumple cien años*, *La insólita y gloriosa hazaña del cipote de Archidona* (Ramón Fernández, 1979), *Cinco tenedores* (Fernando Fernán Gómez, 1980), *Tú estás loco*, *Briones* (Javier Maqua, 1980), *Los fieles sirvientes* (Francesc Bertriu, 1980) o *Con el culo al aire* (Carles Mira, 1980).

Un tercer grupo de comedias, más reducido, respondería a la inercia residual del cine de la tercera vía del tardofranquismo. El cine de la tercera vía se basaba en una fórmula puesta en marcha por el productor José Luis Dibildos a finales de los años sesenta, que pretendía reconciliar los intereses entre el cine de autor y el cine de destape para garantizarse un mayor impacto en taquilla. Para Hernández y Pérez, además, las películas de Dibildos “se erigen en discursos de afirmación del estereotipo de esa *nueva* (en cursiva en el original) burguesía liberal en pleno proceso de modernización y adaptación a los nuevos tiempos” (2004: 140), lo que explicaría su

voluntad, al menos en el plano de las intenciones, de distanciarse de las tradiciones cómicas populares. Ana Martín Morán y Marina Díaz (2005) han explicado, a través del estudio del *star system* femenino y de la mujer del cambio en el cine de la época, el proceso de renovación que va desde este tipo de comedias tardofranquistas hasta las comedias de destape transicionales, “en un periodo en el que la expresión sexual y erótica se asume como metáfora de libertad de expresión” (2005: 183). El protagonismo de realizadores como Roberto Bodegas, Manuel Summers, Jaime de Armiñán o Antonio Drove, a finales de los años sesenta y principio de los setenta, deja paso ahora a autores como José Luis García Sánchez (*El love feroz*, 1975; *Colorín, colorado*, 1976), Jorge Grau (*El secreto inconfesable de un chico bien*, 1976), José Luis Garci (*Las verdes praderas*, 1979) o José María González Sinde (*Viva la clase media*, 1980), que tienden a hibridar comedia y melodrama en sus planteamientos narrativos.

Además de las anteriores corrientes, que en todos los casos tienen claros nexos de unión con la tradición cinematográfica de la comedia española, aparece otro grupo de películas más renovadoras y características del periodo de la Transición: la comedia joven o dirigida a un público joven, que muy pronto fue etiquetada por la crítica como “nueva comedia”. La nueva comedia venía a renovar temas y esquemas narrativos que imperaban dentro del género y empezaban a dar signos de agotamiento por su falta de conexión con la sensibilidad de una juventud que disfrutaba de las expectativas que proporcionaba la fiesta del cambio democrático. Con una generación de jóvenes que comienza a experimentar transformaciones sociales que les separan y alejan de sus mayores, al crecer en una realidad cada vez más permeable a la irradiación de una cultura mediática trasnacional basada en la circulación de productos destinados a públicos específicos, que tiene muy en cuenta la realidad de las tribus y de subculturas que se generan en distintos estratos, ambientes y escenarios de los grandes núcleos urbanos.

Las nuevas modas y usos culturales juveniles se desarrollan y consolidan al abrigo de las corrientes contraculturales de los sesenta y de nociones procedentes de una crítica postestructuralista que pone en cuestión los dogmas ideológicos del

pasado. Los jóvenes urbanos de los setenta han creado ya su propia realidad, una manera particular de imaginar y de entender las relaciones sociales que tiene que ver con la suspensión de la credulidad, la aceleración y fragmentación de la experiencia y la ironía paródica e híbrida como discurso. Este universo se encuentra ya tan distante del humor que destila el costumbrismo adulto o la españolada como de la abstracta gravedad y la complejidad conceptual que transmite el cine de autor. Ambas estéticas comienzan a quedarse fuera de época para los más jóvenes, como si evocasen o portaran consigo, por enfrentadas o radicalmente diferentes que sean sus formas y planteamientos ideológicos, los rígidos y autoritarios esquemas del pasado.

En este punto aparecen en España, en la década de los setenta, un nuevo tipo de comedias que se dirigen a este nuevo espectador, a un nicho formado por jóvenes con formación superior, que viven en las ciudades y que, desde luego, comparten una cultura audiovisual que va más allá del ámbito cinematográfico, cuyos referentes se amplían gracias a la televisión, la música, la literatura, la prensa o el cómic. Se han descrito en este tipo de comedia al menos tres vertientes con características específicas: la comedia madrileña, la nueva comedia catalana y la comedia *underground*.

Con respecto a la comedia madrileña, la crítica subraya el nuevo aspecto que parece presentar la ciudad en las películas, y el carácter fresco y original de un formato que antes ya ha sido ensayado en el terreno del cortometraje, con presupuestos de producción muy reducidos, además de la influencia de la *nouvelle vague* y de la comedia clásica norteamericana tanto en sus apuestas narrativas como estéticas. Tal vez por su sorprendente novedad, su carácter híbrido y por la fuerte presencia del componente autoral, en muchos casos se considera una prolongación natural del cine de tercera vía, convenientemente remozado para adaptarlo a públicos más jóvenes. En todo caso suele señalarse a Fernando Colomo y a Fernando Trueba como los principales representantes del subgénero (Hernández Ruiz y Pérez Rubio, 2004: 147-151; Rodríguez y Gómez, 2000: 205; Torreiro, 2009: 396-397).

La llamada “comedia catalana” se podría considerar como una manifestación de cine joven que se diferencia de la comedia madrileña, principalmente, por ser más

teatral, gamberra y alborotada, ya que sus protagonistas se muestran mucho más rebeldes y disconformes con las jerarquías y los roles imperantes en la sociedad, y se disponen a desafiar las normas de forma directa, con acciones singulares, provocadoras. El director que mejor representa esta corriente es Francesc Bellmunt, con películas como *L'orgia* (1978), *Salut y força al canut* (1979) y *La quinta del porro* (1980), aunque también se incluyen otros títulos en esta corriente como *El vicario de Olot* (1981), de Ventura Pons.

Finalmente, la *underground* o contracultural es un tipo de comedia inspirada en corrientes estéticas de una vanguardia que tiende a ser paródica, en concepciones formales transgresoras, o en ambientes y situaciones procedentes de una cultura popular mediática que tiene ya poco de tradicional, o que mezcla lo tradicional con elementos de lo mediático, como el comic, las telenovelas o el *rock*. Suele forzar la representación hasta límites que sólo se habían contemplado hasta el momento en el cine experimental y en circuitos muy marginales, o en otro tipo de géneros, como hace Iván Zulueta en *Arrebato* (1979). El realizador que más destaca en esta nueva comedia es sin duda Pedro Almodóvar, que realiza dos largometrajes impactantes para aquellos momentos como *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* y *Laberinto de pasiones* (1982). Pero también podrían considerarse en esta línea filmes tan distintos como *¿Qué hace una chica como tú en un lugar como éste?* a la que tanto debe el primer Almodóvar, la irregular *Best seller (la mejor venta)* o la excéntrica *Corridas de alegría* (1982), de Gonzalo García Pelayo.

2.1.2 Marco legislativo (1973-1981)

Las lógicas de cambio en el marco del contexto cinematográfico español siguen su curso tanto en los años del tardofranquismo como en la Transición a la democracia. Se puede decir que la aparición de una nueva comedia en España, en donde se enmarca la denominada comedia madrileña, no puede comprenderse de forma apropiada si se desvincula de una serie de transformaciones que permitieron la aparición de un nuevo modelo de producción. Modelo que a su vez facilitó la aparición modelos de representación novedosos en las películas que se asocian al fenómeno.

Aunque ya se han mencionado de forma sucinta algunas de estas condiciones en anteriores epígrafes, se hace necesario, en este punto, desarrollar la naturaleza y las consecuencias de estas transformaciones en el marco legislativo del cine de la Transición. El primer paso para comprender cuáles son estas mutaciones es conocer la situación del marco legal en el que tiene lugar esta nueva forma de afrontar la producción cinematográfica, y cómo éste va a contribuir a generar un marco de precariedad en el sector de la producción que se prolongaría a lo largo de toda la década de los setenta.

La legislación en materia de cine sufre numerosas reformas a lo largo de los últimos años del franquismo y en la Transición. Aunque algunos de estos cambios en materia legislativa agravarán, si cabe, la crisis del sector, también favorecerán de manera indirecta la aparición de la comedia madrileña, en la medida en que permiten el surgimiento de un nuevo y precarizado modelo de producción. El primero de los cambios que afectan al objeto de esta investigación tiene que ver con una cuestión que nos hace remontarnos a los años de la recta final del tardofranquismo. A la altura del año 1970, el Fondo de Protección a la Cinematografía se encuentra en quiebra, de tal modo que le es imposible hacer frente al pago del 15% de la prima automática a los productores, que para aquella fecha está estimado en 230 millones de pesetas (1,4 millones de euros) (Trenzado Romero, 1999: 152).

Esta situación, que tendrá importantes repercusiones a lo largo de toda la década, responde al menos a dos motivos fundamentales. Situémonos en 1964. En ese año el Director General de Cinematografía y Teatro, José María García Escudero, impone la prima automática del 15% de la recaudación bruta en taquilla como medida objetiva de impulso a la producción cinematográfica, y junto a ella, otra medida adicional, de carácter cualitativo, a través de una categoría que se denominó “Interés especial”, destinada a fomentar el desarrollo del Nuevo Cine Español. Esta segunda subvención se otorgaba de forma anticipada a la producción, pero el hecho de que las películas del Nuevo Cine Español no tuvieran, en general, una buena acogida en taquilla, provocó que esta subvención raramente fuera devuelta al Fondo de Cinematografía, una vez estrenados los filmes. También debe tenerse en cuenta, sobre todo, cómo termina por afectar a este Fondo el estallido en 1969 del conocido como

escándalo Matesa; el caso del enorme fraude a la administración tramado por un industrial catalán del sector textil, que deja una deuda al Banco de Crédito Industrial de diez mil millones de pesetas de la época (60 millones de euros). El gobierno se verá obligado a intervenir el BCI y a bloquear todos los créditos que se concedían a través de él, entre los que se encontraban precisamente los destinados en el sector cinematográfico a la subvención automática del 15%.

Para intentar hacer frente a esta situación el ministro de Información y Turismo Alfredo Sánchez Bella promulga medidas para establecer importantes limitaciones económicas en materia de protección cinematográfica por parte del Estado (Orden de 12 de marzo de 1971). Como interpreta Manuel Trenzado Romero, esta maniobra, en tiempos de crisis y fuerte contestación política en las calles, supone “una mayor dosis de subjetivismo y control” (1999: 152), ya que la concesión de estas ayudas se supedita también a los informes y veredictos que emitía la Junta de Censura y Apreciación de Películas. Más allá de nuevas herramientas de control ideológico, en la Orden se estipulan las características técnicas que buscan la promoción de un modelo de cine al estilo europeo, que pretende aunar una cierta calidad técnica y artística con el buen funcionamiento en taquilla, y cuya máxima expresión fue el cine de la tercera vía.

Según esta normativa, y en el afán de potenciar este esquema cinematográfico, el Ministerio otorga ayudas según el presupuesto de cada película, para ayudar al desarrollo del proyecto. Las ayudas sobre proyecto se calculan mediante la estipulación de una escala móvil que favorecen económicamente a los filmes que acrediten una inversión superior a 15 millones de pesetas (90.151 euros) (art. 14). Sin embargo, el resultado de esta política conlleva que las productoras, con el fin de tener acceso a una prima más elevada según estipulaba la escala, hinchén los costes de producción, de forma que a lo largo de los años setenta se produjo una burbuja económica en el sector de la producción cinematográfica (Torreiro, 2009: 348; Trenzado Romero, 1999: 153). Finalmente, ante el colapso producido por estas medidas, a partir de 1973 se deroga la escala móvil y vuelve a instaurarse la prima fija automática del 15%, a raíz del ascenso de Luis Carrero Blanco a la presidencia del gobierno y la llegada de Fernando de Liñán y Zofio a la cartera de Información y Turismo. Los ecos de esta crisis en la financiación van a sumarse, según avanza la

década de los setenta, a un contexto general de retracción económica que pone fin al rápido crecimiento económico de la década de los años dorados del desarrollismo.

En segundo lugar, la Orden de 22 de agosto de 1975 (BOE 19-9-1975), que entra en vigor a partir del 1 de enero de 1976, suprime en su “Preámbulo”, la obligatoriedad de exhibición del NO-DO en las salas de cine, si bien el noticiario franquista sigue produciéndose hasta el año 1981:

Art. 3º 1. Queda suprimida la obligatoriedad de exhibición del Noticiario Cinematográfico Español “NO-DO”, sin perjuicio de la exclusiva de editar noticiarios y revistas cinematográficas de la actualidad para todo el territorio nacional, conferida a "NO-DO" por el Decreto 3169/1974, de 24 de octubre.

Pero de extraordinaria importancia es también el artículo previo 1º de la misma Orden:

Artículo 1º 1. En las sesiones cinematográficas de las salas de exhibición al público se destinarán diez minutos, como mínimo, a la proyección de películas de cortometraje. 2. Para el cumplimiento de la anterior obligación las exhibidoras podrán optar libremente por continuar proyectando el Noticiario Cinematográfico Español “NO-DO” o programar cortometrajes de Empresas privadas o públicas, con excepción de noticiarios o revistas informativas extranjeras.

Esta ayuda a las empresas privadas del sector de la producción implica la aparición de una nueva oportunidad de mercado que los realizadores más jóvenes intentarán aprovechar a toda costa. Sin embargo, como explica Fernando Colomo en una entrevista concedida a la revista de crítica cinematográfica *Dirigido por...* (Torres, 1978), no sería tan sencilla esta cuestión. El joven director y productor, detalla en la entrevista que mientras que el alquiler del NO-DO, o de un documental producido por NO-DO, costaba al exhibidor mil pesetas por semana (6 euros), los cortometrajes que estos directores noveles realizaban debían alquilarse a razón de 15.000 pesetas (90 euros) a la semana para amortizar la inversión realizada. Este fenómeno se agravó más aún con la posibilidad de programar NO-DO de reestreno, que tenía un precio aún más competitivo, de forma que los nuevos productores de cortometrajes tuvieron que

ajustar sus presupuestos de producción al máximo para resultar atractivos a las posibles salas que no estuvieran interesadas en programar el tradicional noticiario.

Finalmente, añade Colomo, los cortometrajes debían adaptarse al canon de diez minutos que había impuesto (en una norma no escrita) el NO-DO, ya que los exhibidores no estaban dispuestos a programar productos de mayor duración a la mínima exigida por ley, lo cual implica graves restricciones de libertad creativa y artística para los realizadores (Torres, 1978: 15). En resumen, la aparición de una nueva ventana no se puede achacar a motivos legales o económicos tan solo, sino a decisiones que toman los exhibidores para sumar “valor añadido” a las salas, en un contexto de expectativas democráticas y de cambio social en el que los cortometrajes de jóvenes realizadores conectaban con el aire de los tiempos.

En tercer lugar, en los últimos años de vida del dictador se experimenta un cierto avance en cuanto a los temas que podían ser tratados en las películas, algo que se pone en evidencia con la aprobación de nuevas normas de censura en febrero de 1975. Habrá sin embargo que esperar al Real Decreto 3071/1977, aprobado durante el primer gobierno democrático de Unión de Centro Democrático, para la liquidación legal de la censura cinematográfica (BOE, 1-12-1977). En esta nueva legislación se derogan mecanismos de control como la obligatoriedad de solicitar un permiso de rodaje al Ministerio, y se establece que únicamente se exigirán licencias de rodaje a películas extranjeras y a coproducciones, con el objetivo de evitar la evasión de capitales o cualquier otro tipo de fraude económico. Conviene reseñar, tal como observa Ramiro Gómez Bermúdez de Castro (1989), que a pesar de las indiscutibles bondades que supuso el final de la censura en determinados aspectos temáticos, la entrada en avalancha de películas que no habían podido exhibirse a lo largo de los casi cuarenta años de régimen dictatorial afectó negativamente a los productores y realizadores españoles, que tuvieron que competir, además, con este fenómeno.

El RD 3071/1977 promovido por el recién creado Ministerio de Cultura y Bienestar, es considerado por investigadores como Manuel Trenzado Romero como el gran pilar legislativo de la Reforma cinematográfica que acomete el Gobierno de UCD (1999: 154-156). Esta reforma intenta aunar una perspectiva económica de orientación

liberal con el concepto de “patrocinio cultural” al que se acogían países del entorno europeo como Francia. En una rocambolesca interpretación de estas dos premisas teóricas, se establece que la mejor manera de velar por la democracia cultural es dejarla en manos del mercado. Da comienzo, entonces, una época de desregulación en la que se perjudica a los productores españoles, principalmente a los pequeños o recién llegados, a los que se les remitía a la fecha de estreno de su segunda película para poder cobrar las subvenciones que prevé el Real Decreto.

Dentro de las medidas para el apoyo a la producción de largometrajes, se mantuvo la prima automática del 15% de rendimientos brutos de taquilla para las películas de nacionalidad española. Por otra parte, se estipulaba que el 5% del Fondo de Protección a la Cinematografía se destinara a apoyar la producción de cortometrajes, siendo esta una medida cuantitativa que pone énfasis en la cantidad de cortometrajes que pueden beneficiarse de la subvención, y no tanto en la “calidad” de los mismos. Las ayudas cualitativas se establecen a partir de las categorías de “especial calidad” y “especial para menores”, a las que pueden aspirar las películas para una subvención extra y cuya concesión la decide una comisión creada específicamente para este cometido:

Artículo catorce.- Prestaciones complementarias; Uno. Las películas españolas, cualquiera que sea su metraje, podrán percibir la calificación de "película de especial calidad" y/o "película especial para menores", cuando reúnan las siguientes características:

A) en el primer caso, poseer relevantes valores artísticos cinematográficos.

B) en el segundo caso, poseer una adecuación a los públicos infantiles y/o juveniles, a la vez que suficientes características de calidad.

En tercer lugar, se suprime la cuota de distribución que hasta entonces había tenido una proporción de cuatro licencias de doblaje de películas extranjeras por cada película española distribuida. Por otra parte, como casi única concesión de protección a los productores, se establece la mayor cuota de pantalla hasta el momento, que consistió en la exhibición en salas de dos películas extranjeras dobladas al castellano por cada película española. No obstante, esta última disposición es recurrida por parte de los exhibidores, que toman partido por los intereses de las empresas

multinacionales de Hollywood, y será anulada por una sentencia del Tribunal Supremo en 1979, con la justificación de que el Tribunal considera que el rango normativo de Decreto Ley, no era lo suficientemente alto como para legislar aspectos tan taxativos en relación a los derechos de dichos exhibidores. En el caso de los cortometrajes, por su parte, se estipula una cuota de pantalla que obliga a los exhibidores a proyectar al menos diez minutos de este tipo de producciones en las salas de programa único y en una proporción de tres días de cortometrajes españoles por cada uno de cine extranjero.

Con respecto a la cuestión sindical, se aprobaría primero de la Ley de Asociación Sindical de abril de 1977, que ya supuso un fuerte revés para el Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE), ya que a su amparo aparecen nuevos sindicatos de actores, técnicos, y de clase vinculados a la industria cinematográfica, además de la potente Asociación Independiente de Productores Cinematográficos Españoles (AIPCE), en la que no estaban ni los productores catalanes, que se agruparon en una asociación propia, ni algunos productores de cierto renombre como Elías Querejeta, José Luis Borau o Emiliano Piedra. Finalmente el Real Decreto ley 31/1977 de 2 de junio de 1977 (BOE 8-6-1977), suprime la sindicación obligatoria al Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE), incluida la cuota de sindicación; es decir, se dismantela el entramado del sindicato vertical. Este es un hecho al que tanto el investigador Gómez Bermúdez de Castro (1989), como Trenzado Romero (1999: 124-127), han prestado especial atención, y que resulta tener una gran incidencia en el proceso que explica la aparición de la nueva comedia.

En el sindicato vertical del franquismo, que se constituía como sindicato único, debían integrarse obreros, empleados, técnicos, artistas y empresarios. El cine, por tanto, se encontraba representado a través del SNE, que a su vez dependía del Ministerio de Información y Turismo. Para obtener el permiso de rodaje de una película, los productores cinematográficos debían entregar al Ministerio la documentación que especificaba qué personas inscritas en el SNE participaban en el filme y cuál era su labor. Se vetaba así pues la participación en la industria cinematográfica española de todo aquel que no estuviese sindicado, como potente mecanismo de control ideológico estatal.

Aunque existían resquicios para atenuar esta barrera de control político, como demostraron los jóvenes realizadores del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) y, posteriormente, los alumnos diplomados de la Escuela Oficial de Cine (EOC), lo cierto es que los integrantes de cada una de las actividades de la industria debían pasar obligatoriamente por todos los escalafones de su especialidad, empezando por el más bajo. Esta forma de asociacionismo sindical deja de ser obligatoria en 1977, de manera que la llegada de la democracia permite a los realizadores más jóvenes la oportunidad de realizar sus propios proyectos sin necesidad de pasar por todos los escalafones profesionales dentro de cada familia que componía el SNE, ahorrándose los costes económicos y emocionales que implicaba la sindicación obligatoria.

Por otra parte, al comienzo de la década de los ochenta, la situación de la industria cinematográfica comienza ya a ser insostenible, si consideramos que a la crisis de financiación se le suma la profunda crisis estructural a la que se enfrenta el sector de la exhibición. Y eso a pesar de que se habían ido retocando algunas disposiciones del Real Decreto de 1977 y, progresivamente, el gobierno ucedista había ido abandonado el liberalismo para retomar medidas de protección del cine. Con respecto a estas últimas, se recogieron tanto en la Ley 3/1980, de 10 de enero, de Regulación de cuotas de pantalla y distribución cinematográfica, como en los reales decretos del 19 de junio de 1981, en el que se reponen las ayudas especiales a películas de alto presupuesto mediante una escala de porcentajes adicionales a la prima automática del 15%; y finalmente, en el de octubre de 1982, por el que se permite que las productoras noveles puedan cobrar las ayudas en su primera película. A estas medidas habría por supuesto que añadirle el gran impacto que supone la publicación de la Orden de 1 de agosto de 1979 del Ministerio de Cultura (BOE 6-8-1979), por la que el gobierno habilita una partida procedente de Televisión Española (TVE) de 1.300 millones de pesetas (8 millones de euros) para la producción de material filmado de carácter cultural, que será destinado a su programación en Televisión. Aunque la inyección de fondos públicos a la industria cinematográfica española solo incide de manera muy tangencial en el terreno de la comedia, y menos aún en el de la nueva comedia.

2.1.3 Hacia un nuevo modelo de producción

En este contexto comienza a hacer películas un grupo de jóvenes que pertenecen a esa nueva generación que crece en un contexto de acusado desarrollo económico, de creciente internacionalización y una cierta relajación en las estructuras de control social. Como consecuencia, este grupo de cineastas va a poseer una sensibilidad diferente respecto a generaciones anteriores; por un lado tienen un conocimiento de primera mano sobre las corrientes políticas antifranquistas, puesto que han convivido con ellas, pero ya no se sienten tan identificados con el frenesí militante que se reactivaría con las expectativas de cambio que genera el cambio transicional. Incluso, si en algún momento de su primera juventud estuvieron cerca de posiciones radicales, con el paso de los años se distancian y miran con descreimiento aquellos sueños que ya les parece que pertenezcan a otros tiempos.

Esta forma de entender y de vivir la realidad se filtra en su forma de abordar el proceso de inmersión en la industria cinematográfica. A diferencia de los cineastas de la modernidad, para los que no existía una frontera entre la lucha política (ideología) y el arte (cine), esta nueva generación tiene diferentes inquietudes y éstas se reflejan en sus películas. Por tanto, estos jóvenes no contemplan el cine necesariamente como una herramienta directa de lucha política. Su último propósito es contar las historias que les interesan, poner en circulación su propio discurso, y hacerlo con la mayor libertad. Un último aspecto importante de contextualización es el hecho de que existe, además de elementos puramente generacionales, una diferencia añadida: se relacionan en su formación profesional con instituciones muy diferentes. En este sentido, un núcleo importante de realizadores provenientes de generaciones anteriores habían estudiado en centros de élite para la formación cinematográfica controlados por el estado (el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas o la Escuela Oficial de Cine). En el caso de la generación que nos ocupa, sus integrantes afrontan mayoritariamente estudios de Licenciatura en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, en su rama de Imagen. Es aquí donde convergen y donde entran en contacto como compañeros de estudios, aunque la vida académica entre 1971 y 1974 se localiza en las

antiguas instalaciones de la EOC, en Dehesa de la Villa, mientras finalizan los trabajos para la inauguración de la sede definitiva de la Facultad en la avenida Complutense.

La puntualización es relevante porque durante los tres escasos años a los que se hace aquí referencia, coinciden en tiempo y lugar los últimos alumnos que terminaban su formación en la EOC y aquellos más jóvenes que comenzaban sus estudios bajo el nuevo sistema; razón por la que pudieron establecer contacto personal y profesional entre ellos. Además, también permite que los alumnos de la Facultad sean testigos, en primera persona, de las diferencias en los sistemas de aprendizaje entre las dos instituciones. En este sentido, los alumnos de Ciencias de la Información se quejan de que el nuevo sistema se base en unas enseñanzas demasiado teóricas y lamentan no tener oportunidad de realizar prácticas, como solían hacerse en la EOC. De hecho, abundan las referencias acerca de que estos jóvenes pronto dejaron de asistir a las clases magistrales y cambiaron las aulas por maratones de visionados en el cineclub de la Escuela de Ingenieros de Caminos, en el Cinestudio Griffith o por sesiones intensivas en las instalaciones de la Filmoteca Española, en donde era habitual que asistieran a la primera sesión, que comenzaba a las cuatro de la tarde, y permanecieran hasta el final del último pase, que terminaba a las diez de la noche (Alonso, 1997: 58; Castro, 1980; Montero y Utrilla, 1998: 32; Vericat, 2008: 1211). De esta forma, estos jóvenes intentaban suplir lo que percibían como carencias en el nuevo modelo de formación de los profesionales del audiovisual.

En parte, es por esta razón por la que un grupo estudiantes de esta rama de Imagen Audiovisual, se plantean comenzar a rodar por su cuenta. Pretenden compensar, de esta manera, la carencia de prácticas de rodaje que había supuesto el cambio de modelo de estudios. Para ello, a su vez, deben buscar un modo de financiar sus películas, ya que, además de que no parecía haber productores interesados en apoyar sus proyectos, sentían que si recurrían al amparo económico de los productores ya establecidos iban a tener que someterse a sus exigencias y perder el control creativo sobre sus cortometrajes. De esta manera, se conjugan las ideas de que, por un lado, estas primeras producciones constituyan una etapa de aprendizaje de cómo llevar a cabo un rodaje y, por otro lado, supongan un laboratorio de pruebas para ver si sus ideas e inquietudes conectan con un nuevo tipo de público que se

parecía más a ellos que a los cineastas ya integrados en la industria. Ahondando en esta cuestión, a pesar de las graves deficiencias culturales, y en concreto cinematográficas, que afectan al contexto español del momento, estos jóvenes aprovechan el auge de la política de cineclubs en el que se desarrolla un movimiento cinéfilo que combina su admiración por los nuevos cines, el cine independiente norteamericano y el cine clásico de Hollywood. En el horizonte de esta nueva cinefilia planea la posibilidad de llevar a cabo un cine que responda a esta nueva cultura, y que parece orientarse a contar historias sencillas con requerimientos formales, estéticos y tecnológicos muy básicos, que pudiesen financiar con sus propios recursos.

Por otra parte, estos jóvenes creen encontrar en la legislación que anula la obligatoriedad de exhibición del NO-DO un hueco para introducirse en el mercado del cortometraje. Así aparece otro de los cambios más característicos que explican la naturaleza de este tipo de cine: los propios responsables de las películas se convierten en sus productores. Entre el director, el guionista, el equipo técnico y artístico y, en ocasiones, incluso amigos y familiares, crean un sistema de producción cinematográfica inspirado en la forma empresarial de la cooperativa. Mediante participaciones reúnen el dinero suficiente para llevar a cabo los proyectos y el equipo técnico, y a veces el artístico, espera al estreno de las películas para recibir la remuneración por su trabajo. Tanto Fernando Colomo como Fernando Trueba tienen claro que deben convertirse más tarde o más temprano en productores. Ambos realizadores serán considerados posteriormente como los máximos exponentes del subgénero bautizado como comedia madrileña. Merece la pena, por tanto, analizar con mayor detenimiento la forma en la que cada uno afronta su incursión en el cine y cómo logran llevar a cabo sus proyectos.

Fernando Colomo, nace en Madrid en 1946, y cursa la carrera de arquitectura en la Universidad Politécnica de Madrid. En el curso escolar 1970-1971, aún en el cuarto curso de su licenciatura, se matricula en la Escuela Oficial de Cine como alumno de su última promoción. Finaliza sus estudios el curso 1974-1975. Colomo se matricula en la especialidad de Decoración y en esos años establece amistad con algunos de sus compañeros de la rama de dirección, como son Imanol Uribe y Miguel Ángel Díez (Lara, 2011: 35; Montero y Utrilla: 1998: 32, Vericat, 2008: 1012-1013). En 1971, inspirado

por *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960), rueda su primer cortometraje. Éste, a pesar de que formalmente intentaba revisar el estilo de la *nouvelle vague*, estaba basado en una historia en la que se mezclaban elementos de la ciencia ficción y el terror. Será en 1973, sin embargo, cuando Fernando Colomo dé el paso de financiar su primer cortometraje en 16mm, *Mañana llega el presidente*, que tuvo un coste de 80.000 pesetas (480 euros) y para el que recibió la ayuda de su amigo Javier Aguirresarrobe en la dirección de fotografía, la de dos amigos en calidad de actores, y para el que consiguió el material de rodaje mediante préstamos de amigos y conocidos. Al margen de lo que significó este corto para el aprendizaje de Colomo, por complicaciones burocráticas, nunca llegó a ser estrenado ni, por tanto, amortizado.

Tras esta experiencia, Colomo deja a un lado la realización y produce para su amigo Miguel Ángel Díez el primer cortometraje que sí conseguirá estrenar en salas: *Lola, Paz y yo* (1974). Sobre este trabajo conversa con Augusto M. Torres para la revista *Dirigido por...*. En la entrevista explica que se trataba de una producción independiente, para la cual se creó una cooperativa formada por amigos, y que se escribió y realizó a partir de las enseñanzas estéticas, temáticas y formales que habían adquirido viendo películas favoritas de la *nouvelle vague*. Entre otras novedades, se encontraba el rodaje en soporte de 35mm y la utilización de sonido directo, respecto a lo cual Colomo decía sentirse orgulloso de haber conseguido una buena calidad técnica, dentro de las posibilidades que ofrecía una producción marginal. Asimismo, a raíz de su exhibición en salas, Colomo afirma que los integrantes del equipo creativo extrajeron la conclusión de que “el público normal, sin excesivo juicio crítico, responde muy bien a este tipo de cine” (Torres, 1978: 15). A este cortometraje le siguieron otros: *En un París imaginario* (1975) y *Usted va a ser mamá* (1976), que mantienen el sistema de producción en cooperativa y en los que Colomo ya figura tanto en calidad de director como de productor. Finalmente, Fernando Colomo también escribe y dirige *Pomporrutas imperiales* (1976), su corto más exitoso y conocido, aunque en este caso las labores de producción corren a cargo de su amigo y compañero de estudios Imanol Uribe, con un modelo similar de financiación.

La exhibición de *Lola, Paz y yo*, que se proyectó durante un año y medio en el Cine Azul en Madrid, y la de *En un París imaginario*, que se exhibió junto a *Furtivos*

(José Luis Borau, 1975) en el cine California de la capital, significó una buena distribución de las películas en aquel momento. Sin embargo, como ya se adelantaba anteriormente, Fernando Colomo se dio cuenta de que para amortizar el coste de inversión de estos cortometrajes era imposible fijar el precio de su alquiler a las salas de cine en competencia con el del NO-DO, y que debían plegarse a la exigencia de los exhibidores de no sobrepasar los diez minutos. De esta manera, el cortometraje *Lola, Paz y yo*, que tenía una duración original de dieciocho minutos tuvo que reducirse a trece para poder competir con el noticiario.

Estas son las razones que llevan a Colomo a dar el salto a la dirección (y producción) de su primer largometraje, ya que ve en este producto mayores posibilidades de explotación, en cuanto a su distribución y exhibición, y por tanto de amortización. Bajo las mismas premisas temáticas, estilísticas, e incluso con el mismo equipo de producción y algunos de los actores y actrices que ya habían colaborado en sus cortos, el realizador idea una película cuyos costes de producción fueran extraordinariamente baratos. Para su financiación, funda la productora La Salamandra, P.C., con una inversión de dos millones de pesetas (12.000 euros) que proceden de sus propios ahorros, cantidad que casi duplicó gracias a dieciséis participaciones de entre 100.000 y 200.000 pesetas (600 y 1200 euros) que consigue de compañeros del estudio de arquitectura, familiares, amigos e incluso de algunos miembros del equipo técnico y artístico (Lara, 2011; Torres, 1978).

Por tanto, esta fórmula se aleja del tradicional sistema de producción que imperaba en el contexto español y su aparición no habría sido posible de no ser por las modificaciones en la legislación del momento, así como los avances tecnológicos que permiten un nuevo tipo de rodaje. De esta manera, aparece una nueva estética, alejada de las pautas industriales del momento, en la que influye la obsesión por economizar costes de producción al máximo, prioridad indiscutible. Para ello se ponen en marcha historias basadas en el diálogo, donde aparecen pocos personajes que a su vez están interpretados por actores no profesionales, o se utiliza el sonido directo, iluminación natural y localizaciones reales, en su gran mayoría interiores. Finalmente, otra característica formal que diferencia a la nueva comedia del cine que se había realizado hasta aquel momento es que combina una estética en general costumbrista

con elementos propios del humor posmoderno, con citas y guiños intertextuales a códigos culturales o subculturales compartidos por los jóvenes o reconocidos por los más cinéfilos.

Además, esta recién creada productora se funda con la idea de, no solo dar soluciones de financiación a las películas del propio Fernando Colomo, sino de ofrecer su sistema a otros jóvenes cineastas que se encontraran en su misma situación de dificultad económica. Según lo expresa el propio cineasta (Veruete, 1977), y tal como lo recoge María Lara:

A pesar de que es una empresa que se puede calificar de 'familiar', no pensamos que produzca sólo lo que yo haga, sino que sirva para dar salida al cine que no tiene cabida dentro de los cauces habituales de producción (2011: 48).

Es más, al estreno de la película su director afirma en una entrevista en *El País* (1977) que pretendía realizar un nuevo tipo de cine en España, no tanto como movimiento al estilo de lo que fue la *nouvelle vague*, sino en el sentido de probar que era posible realizar un cine que se adaptara al gusto de los nuevos públicos y que se situara fuera del cine convencional. Con este sistema, Colomo llega a producir, por ejemplo, películas como *Opera prima*, que dirigirá Fernando Trueba.

El caso de Fernando Trueba, nacido en Madrid el 18 de abril de 1955, tiene similitudes y diferencias con respecto a la trayectoria seguida por Fernando Colomo. Nacido casi una década más tarde, Trueba pertenece a la segunda promoción de la carrera de Ciencias de la Imagen, por lo que coincide con Colomo durante los años en que cursa sus estudios universitarios en la Dehesa de la Villa. Entre los alumnos con los que comparte clases y amistad se encuentran nombres como Jesús González Requena, Óscar Ladoire, Juan Molina Temboury, Carlos Boyero, Felipe Vega o Antonio Resines (Castro, 1980). Como ya se ha mencionado, este grupo de jóvenes considera un error que el nuevo sistema de académico prescinda de las prácticas de rodaje y, por el contrario, les aporte una formación demasiado abstracta y teórica. Por ello, como indica el propio Fernando Trueba, el grupo de compañeros acudía por las mañanas a las sesiones matutinas del cineclub de la Escuela de Ingenieros de Caminos y a las del

Cine Carretas, que son los lugares donde consideran que verdaderamente adquieren conocimientos cinematográficos (Castro, 1980).

Para suplir la ausencia de prácticas este grupo de amigos comienzan a rodar diversos cortometrajes en los que intercambian sus funciones para, de esta forma, aprovecharlos como método de aprendizaje. Bajo influencias similares a las que habían llevado a Fernando Colomo a realizar sus primeros trabajos, el precoz Trueba rodaría los cortometrajes *Óscar y Carlos*, *En legítima defensa* (1978), *El león enamorado* (1979) y *Homenage à trois* (1979). Todos estos cortometrajes, como indica el propio director, son autofinanciados y el equipo técnico y artístico está formado por colegas de la universidad y amigos. En cuanto a características técnicas, carecen de equipo de iluminación (excepto *Homenage à trois*) o de complejidades como el *travelling*, que encarecían el coste de los proyectos (Castro, 1980). Así lo expresará Trueba en unas declaraciones a la prensa:

El cortometraje es la única escuela de cine posible actualmente. [...] Una vez comprobada la absoluta inoperancia de la rama de Imagen de la Facultad de Ciencias de la Información. Mis cinco cortometrajes suman en total seis días de rodaje, es decir, han sido realizados en unas condiciones nada óptimas y sí bastante piratas (*El País*, 26-04-1980).

En 1979, Fernando Colomo, que para entonces era amigo y vecino de Trueba, anima a éste a escribir el guión de su primer largometraje y le ofrece producírselo. Colomo, tras el éxito de crítica y taquilla de *Tigres de papel*, ya había realizado su siguiente obra, *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?*, y estaba buscando financiación para producir *La mano negra*, que se estrenaría finalmente en 1980. Ante esta propuesta, Fernando Trueba y Óscar Ladoire escriben al alimón su largometraje *Opera prima*. Del igual modo que había ocurrido con los largometrajes de Colomo, Trueba y Ladoire crean una historia sencilla de contar y que les permitiese rodar prácticamente con el mismo equipo de producción y de actores con los que habían trabajado en sus cortometrajes.

La película tuvo una buena acogida en la crítica, y en su presentación en el Festival de Venecia consigue la Copa Volpi al mejor intérprete masculino. También

obtendrá el Hugo de Plata en el Festival de Chicago o los premios Bronces⁹ al cine español de 1980 en las categorías de mejor película, mejor guión y mejor actor. También en taquilla obtuvo excelentes resultados. Pese a que comenzó con una respuesta fría en el estreno (Alonso, 1997: 65), pronto se recuperó y llegó a ser la tercera película más vista del año, con 1.209.737 espectadores los doce meses que permaneció en cartel con una recaudación de 200 millones de pesetas (1,2 millones de euros). Tras este éxito, y junto a su compañero y amigo Óscar Ladoire, Trueba funda la que sería su primera productora de cine: Opera Films, S.A., que financiará películas dirigidas por el mismo Trueba, como *Mientras el cuerpo aguante* (1982) o *Sal gorda* (1984), pero también participarán en la producción de proyectos de otros realizadores, como ocurre con *A contratiempo* (Óscar Ladoire, 1982) y *De tripas corazón*.

El largometraje *Vecinos*, dirigida por Alberto Bermejo, también se realiza bajo este sistema de producción. En este caso, como el mismo director declara para la revista *Casablanca (Papeles de cine)* (Sánchez Valdés y C., 1981), se trata de una producción que mezcla el sistema tradicional y la cooperativa, ya que, por un lado, Alberto Bermejo se reservaba el 50% de la producción, encargándose Globe Films del otro 50%. Además, el 50% de Globe Films se reparte, mediante un contrato privado, entre los integrantes del equipo de la película, accediendo estos a cobrar, a modo de sueldo, una pequeña cantidad de dinero durante el rodaje, y esperando al estreno de la película para cobrar el resto. En este caso, la película también se apoyaba en un guión barato de rodar y tuvo un tiempo de rodaje muy ajustado (tres semanas y media). En cuanto al reducido equipo técnico que en ella participó, la mayoría de las personas ya habían trabajado, de una forma u otra, en las películas y los cortometrajes de Fernando Trueba y/o de Fernando Colomo, de forma que se encuentran sinergias entre los integrantes y formas de trabajar ya experimentadas. Finalmente, merece la pena resaltar la presencia en esta película de Fernando Trueba como productor ejecutivo y de Antonio Resines (que también era el actor protagonista), como encargado de las labores de producción, junto a José Luis Olaizola.

⁹ Estos premios estaban organizados por la revista cultural *Guía del Ocio*, mediante el sistema de votación directa por parte de sus lectores.

Este modelo de producción toca a su fin a comienzos de los ochenta por dos razones. En primer lugar, tras una etapa de aprendizaje y de prueba, en la que se produce un salto adelante en el saber hacer profesional y en la proyección y el reconocimiento social de técnicos, creadores y actores, aumentan considerablemente las posibilidades de acceder a financiación directa a través de los cauces que establece el estado. Por otra parte, los cambios que se introducen a partir de la mal denominada en singular como “Ley Miró” no sólo van a encauzar esas ayudas a esta nueva generación de cineastas, sino que favorecen la realización de proyectos de mayor envergadura, con mejores estándares de calidad.

2.1.4 Cine de autor y comedia en los años setenta. Aires de cambio

Después del desencanto producido por el declive de los movimientos sociales y políticos que desembocan en las primaveras revolucionarias del año 1968, los nuevos cines establecen una nueva manera de afrontar la comedia que dota al género de un cuerpo intelectual y una vocación metatextual desconocida hasta entonces, porque ya no conecta con temas, estereotipos o cuestiones identitarias procedentes de la cultura española o de las tradiciones literarias o estéticas nacionales. Fernando Colomo y Fernando Trueba se forman en los ambientes cinéfilos del Madrid de mediados de los años setenta profesando una admiración devota por la comedia clásicas norteamericana y por el cine francés y hablado en francés, y siguen atentamente su evolución en un periodo convulso, de grandes cambios tanto dentro como fuera de España.

Como referencias contextuales, podrían citarse, desde una perspectiva formal y política, el Jean-Luc Goddard de *Aquí y en otro lugar* (*Ici et ailleurs*, Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Anne-Marie Miéville, 1976), documental en el que se hace muy evidente la desilusión del realizador tras una intensa etapa militante, o el cine de Alain Tanner, con títulos como *La salamandra* (*La salamandre*, 1971), *El centro del mundo* (*Le milieu du monde*, 1974) o *Jonás, que cumplirá los 25 en el año 2000* (*Jonas, qui aura 25 ans en l'an 2000*, 1976). Desde una perspectiva narrativa, tendrán siempre presentes los dramas cotidianos de Claude Goretta, como *Ladrón, marido y amante* (*Pas si*

méchant que ça, 1974), *La encajera* (*La Dentellière*, 1977), y al Éric Rohmer de *La rodilla de Clara* (*Le genou de Claire*, 1970), o al François Truffaut que explora los límites entre la comedia y el drama, en una confusa red de intrigas amorosas protagonizadas por personajes masculinos inseguros, que no consiguen madurar, en películas como *Domicilio Conyugal* (*Domicile conjugal*, 1970), *Una chica tan decente como yo* (*Une belle fille comme moi*, 1972), *El amante del amor* (*L'Homme qui Aimait les Femmes*, 1977) o *El amor en fuga* (*L'amour en fuite*, 1978). Pero más allá de preferencias y aficiones, la nueva comedia española bebe de una forma de entender el cine que es perceptible en otras cinematografías.

Los creadores de la nueva comedia en nuestro país intentan reflejar la llegada de un nuevo tiempo y de una nueva sensibilidad en una época en que se producen fenómenos similares en países del entorno europeo y, claro está, en los Estados Unidos. En la industria norteamericana del audiovisual emerge por aquel entonces el cine auto-reflexivo de Woody Allen o, en el caso de la televisión, el trabajo de guionistas-artistas que encuentran en el programa *Saturday Night Live* (NBC, 1975-), creado por el canadiense Lorne Michaels, un formato libre y transgresor en el que actualizar un estilo de comedia crítica que tiene por objeto parodiar de manera inmisericorde las referencias de la realidad política, social y cultural del momento. También en Gran Bretaña se encuentra este tipo de producto audiovisual con características posmodernas en un territorio multimedia en el que se funden teatro, cine y televisión, gracias a los *sketches* protagonizados por el grupo Monty Python. Sus parodias pudieron contemplarse en programas de gran aceptación en la televisión británica de los años setenta, como el legendario *Monty Python's Flying Circus* (BBC, 1969-1974). La fórmula de este nuevo tipo de humor corrosivo y desmitificador se explotaría después en películas como *Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores* (*Monty Python and the Holy Grail*, Terry Gilliam y Terry Jones, 1975) o *La vida de Brian* (*Life of Brian*, Terry Jones 1979), que se estrenan en España en agosto de 1977 y en noviembre de 1980, respectivamente.

No obstante, tal vez sea el caso italiano el que resulte de mayor interés para este trabajo, por cuanto guarda estrechas similitudes con el fenómeno de la nueva comedia que aparece en España. Cabe decir que las relaciones cinematográficas entre

España e Italia siempre han sido muy estrechas por razones políticas y culturales. Incluso en cuestiones que tienen que ver en la evolución del consumo cinematográfico, que se hizo palpable y preocupante en la década de los setenta como ha estudiado comparativamente Manuel Palacio (2005a). En su *Guía de la historia del cine italiano: 1905-2003* (2008), el historiador Gian Piero Brunetta destaca que las salas de cine italiano pierden unos 150 millones de entradas al año a lo largo de la década, y reflexiona sobre cómo, a partir de ese momento, el devenir del cine italiano cambia, en la medida que cambian “las reglas del juego, los interlocutores, las categorías de referencia, los aparatos, los escenarios, los poderes de las diferentes fuerzas en el campo, los canales de circulación del producto cinematográfico” (2008: 277).

El cambio generacional se produce tanto en el público cinematográfico como en aquellos directores noveles que van a conectar con este público joven con el que comparten edad, gustos e inquietudes vitales. Brunetta, como también recoge Laurence Schifano, se refiere a ellos bajo la expresión de la “primera generación post-cinematográfica”, y les atribuye como características principales la “modestia de sus planteamientos espectaculares”, el “autobiografismo, la predilección por las experiencias individuales, la elección de temas cotidianos, el retrato fuera de una Historia ausente o perdida [...], la renuncia al carisma demiúrgico del realizador, un escepticismo de fondo que se traduce en un estilo pobre y depurado” (1997: 84). Tanto Brunetta (2008: 290), como Schifano (1997: 84), identifican como la figura más representativa de este grupo a Nani Moretti (1953-) que, tras haber realizado dos cortometrajes en formato *Súper 8* (el primero de ellos, *La sconfitta* (La derrota), en el año 1973), rueda su primer largometraje en 1976, *Io sono un autarchico* (Soy autárquico). Según estos autores, su cine está impregnado por una ironía que deforma con sutileza y con afectividad, y sus películas, lejos de ofrecer soluciones definitivas o discursos dogmáticos, más bien parecen ser reflexiones abiertas sobre las contradicciones y los conflictos que aquejan a la generación que vive su juventud con posterioridad a mayo de 1968. Estos jóvenes no se sienten implicados ni representados en los movimientos revolucionarios de sus predecesores y, sintiéndose incómodos con el presente el que viven, se hallan a la búsqueda de una identidad

común a su generación. En sus películas, la temática suele centrarse en aspectos íntimos y experiencias cotidianas: el amor; las dificultades de la pareja sentimental; o las relaciones con la familia, bien se refiera ésta a padres, hermanos o hijos. Por otra parte, Schifano identifica semejanzas entre la “independencia y libertad narrativa” de Moretti con el cine que en aquellos años realizaba Woody Allen (1997: 84).

Estos directores debutantes en los años setenta y ochenta, entre los que también se encuentran Pupi Avati, Maurizio Ponzi, Daniele Luchetti, rompen con otros comportamientos que se daban por asumidos en aquel tiempo. Por una parte, dada la falta de confianza y de inversión económica de los productores tradicionales, se convierten en los productores de sus propios filmes (Schifano, 1997: 84 y Brunetta, 2008: 283). A lo largo de los ochenta, esta concepción influirá en la aparición de escuelas que intentan suplir la insuficiente formación que ofrece el Centro Sperimentale, al mismo tiempo que se extiende la idea de que es posible hacer cine sin necesidad de haber cursado estudios específicos (Brunetta, 2008: 297). Por otra parte, la última novedad que se produce con el nacimiento de la bautizada “*nuova comicità*”, es la aparición de una generación de actores con características comunes.

Estos actores, bien desde el principio (como Moretti o Massimo Troisi) o bien con el tiempo, han dado el salto a la escritura y dirección cinematográfica y desarrollan una “nueva forma de comicidad”. De esta forma, tal como Schifano recoge, *lo sono un autarchico* supone la aparición “de una nueva generación de cineastas, de realizadores/actores que mantendrán con la comedia una relación totalmente diferente hecha de egocentrismo, de representación exacerbada del ego en su relación problemática con el mundo” (Schifano, 1997: 86). De esta manera, se aprecian notables semejanzas entre Italia y España en cuanto a contextos cinematográficos, *tempo*, y elementos característicos de los nuevos cines que irrumpieron en los años setenta de la mano de una generación de realizadores jóvenes, por lo que será interesante tener en consideración estas ideas a la hora de analizar las películas de la del subgénero.

2.2 El debate de la crítica cinematográfica en torno a la comedia madrileña

Siempre con el objetivo de esclarecer en qué consistió la comedia madrileña, nos centraremos en el estudio de los discursos que la crítica cinematográfica emite en torno al subgénero a lo largo de los años: quién los ha enunciado y desde qué perspectiva.

En la sección de Nuevos Creadores del Festival Internacional de Cine de San Sebastián de 1977 se presentan las películas *Tigres de papel* y *De fresa, limón y menta*. De manera cuasi unánime, la primera se considera la película que inaugura el subgénero de la comedia madrileña. La segunda, menos conocida debido a sus problemas de distribución, fue escrita al alimón entre su director y Fernando Colomo bajo esta nueva concepción del cine que se ha desarrollado en el epígrafe anterior. A raíz del Festival y de su posterior estreno en salas, en octubre de este mismo año, la crítica cinematográfica hace referencia a la primera película de Fernando Colomo y destaca, principalmente, sus condiciones de producción: el guión claramente marcado por condicionantes económicos; el breve tiempo empleado en su rodaje; la creación *ad hoc* de una productora para su realización, que funcionaba en régimen de cooperativa; la aparición casi exclusiva de tres actores; la utilización del sonido directo y el rodaje en interiores a base de largas secuencias. Así se refleja, entre otras, en la crítica cinematográfica de *El País*, en donde Bel Carrasco relaciona, directamente, los presupuestos de producción con el estilo del filme:

Otra peculiaridad de *Tigres* es la rapidez con la que se ha llevado a término el rodaje -tres semanas y media- y el presupuesto mínimo que se ha invertido en su realización -unos nueve millones, cuando el coste normal de un largometraje es de catorce a veinte millones-. [...] La productora de *Tigres de papel*, que se ha creado a base de participaciones de 200.000 pesetas, distribuidas entre profesionales, arquitectos, médicos, etcétera, puede dar al equipo de *Tigres* el apoyo económico necesario para hacer realidad su nuevo concepto del cine (1977).

En ese momento, no obstante, en el entorno de la crítica cinematográfica no suscitan polémica las precarias circunstancias desde las que Colomo, y posteriormente otros realizadores como Fernando Trueba, afrontan el rodaje de sus películas. Sí se

discute, por el contrario, en torno a cuestiones relativas a la percepción positiva o negativa, según el sector de la crítica, de esta nueva forma entender y de desarrollar la comedia cinematográfica. Este debate se desarrolla a través de manifestaciones que, desde el primer momento, aparecen tanto en el terreno de la prensa como en revistas especializadas. A pesar de que las ideas en torno a esta nueva comedia necesariamente se desarrollan con mayor profundidad en el segundo tipo de publicaciones, lo cierto es que del análisis realizado se aprecia que los conceptos que aparecen en unos y otros soportes se mezclan y se retroalimentan. En aras de una mejor comprensión del fenómeno se presentan los resultados extraídos del estudio organizados en dos bloques. En primer lugar, se reconstruye el discurso que realiza una vertiente de la crítica que ve elementos negativos, y en segundo término se exponen los beneficios que encuentra el sector de la crítica que se muestra favorable a la aparición de estas películas.

En relación a los dos largometrajes estrenados en el Festival de San Sebastián, la revista *Dirigido por...* ya avisa sobre la amenaza que suponen como origen de una escuela a la que inicialmente se impone la etiqueta de “cine popular progresista” (Miret, 1977: 9). De este modo, la crítica de opinión contraria al fenómeno no dudó al asumir la existencia de una nueva tendencia cinematográfica, ni en adscribirla cine de “reconocimiento” al que se referirán críticos como Enrique Monterde (1978) o, más adelante, reelaborando su discurso, Ramón Freixas (1984). Con un discurso militante, Monterde denuncia la irrupción de un cine emocional evasivo o manipulador que explota mecanismos de identificación en el espectador, y lo opone a un tipo de cine verdaderamente social y político, articulado sobre la base del conocimiento efectivo y objetivo de la realidad o del pasado, que puede contribuir decisivamente a la superación y resolución de contradicciones.

La emergencia de una nueva escuela cinematográfica se sigue poniendo de manifiesto en críticas posteriores, en donde también ya aparecen referencias a las películas de Colomo y Díez calificándolas como comedias “progres” (Monterde, 1978: 10). Pero será en *Diario 16*, de la mano del crítico Francisco Marinero (1981), donde

aparece por primera vez escrito el término “comedia madrileña” refiriéndose a la nueva comedia, una expresión que probablemente había circulado en el ambiente de la crítica, de la profesión y de la cinefilia de aquellos tiempos, pero que solo desde entonces acaba asentándose en el vocabulario de la crítica y la historiografía posterior. Hasta entonces se habían hecho meras alusiones. Un año antes, para subrayar el carácter negativo que se achaca al cine de identificación del que habla Monterde, el crítico Francesc Llinás había ya apuntado en la revista *Contracampo* que este tipo de comedias se dirigía a “un espectador muy concreto —a ser posible madrileño y, para mejor precisar malasañero—.” (1980: 66). El propio Colomo sitúa el origen del término con las siguientes palabras:

Los que somos madrileños y hacemos comedia no tenemos constancia de que existiese ese 'ser' o escuela. Yo creo que esto fue una especie de 'malentendido' que se produjo en el Festival de San Sebastián. Dijeron: 'A ver, las películas de este año. Pues... hay dos americanas, una belga, tres francesas y dos comedias madrileñas' y ahí se quedó lo de 'comedia madrileña' (Lara, 2011: 74-75).

En la crítica cinematográfica de Barcelona, en concreto, la etiqueta de “madrileña” evocaba en cierta forma a aquel calificativo despectivo de “mesetario”, como sinónimo de rancio, de cine castizo y anticuado, que se hizo popular en contra del Nuevo Cine Español allá por los años sesenta. Veladamente se pretendía conectar la comedia “madrileña” con el cine del *landismo*, así como con manifestaciones más sofisticadas, pero en el fondo igual de conservadoras en lo ideológico y en lo formal, como las comedias costumbristas de la tercera vía. Colomo y Trueba pretendían mirar al cine francés y norteamericano, pero la crítica más reacia se empeñaba en vincularles con la españolada “sexy” de años que se pretenden ya olvidar. No se estaba produciendo más que un fenómeno, para esta corriente crítica, de renovación generacional. En este caso, las historias jugaban a implicar emocionalmente a un público joven necesitado de nuevos esquemas narrativos, de nuevas situaciones, personajes y estrellas que pudieran sentir como próximas.

En este sentido escriben Esteve Riambau y Casimiro Torreiro:

La represión sexual como polo opuesto a la libertad parece ser el único motor que mueve a esos personajes en una sospechosa conexión con los

héroes del "landismo" de los años sesenta, con la única diferencia que ahora dicen tacos, se acuestan ante las cámaras y hablan de alusiones políticas (1982: 38).

Insistirán, sobre todo, en el argumento de que no suponen más que la renovación de "viejas historias":

La asunción de la provisionalidad del equilibrio sentimental es una de las notas diferenciadoras respecto a la comedia tradicional, donde el matrimonio siempre salía refrendado. Fuera del vínculo conyugal acechaba la nada. He aquí, pues, el fundamental cambio, la rotura de lo estable, la posibilidad de empezar otras pero viejas historias. Si Landa terminaba casado *of course*, porque no le cabía otra opción, Resines -como figura emblemática- sólo se diferencia por la posibilidad de tropezar varias ocasiones en la misma piedra, eso siempre y cuando no opte por la reconciliación. Todo se dirige a la repetición de la situación conyugal (o de pareja) precedente, pues las infidelidades y engaños no son más que ilusorios intentos de quebrar esa atmósfera (1982: 38).

Para Freixas, a pesar de la presencia de tímidos guiños al compromiso intelectual, la nueva comedia termina por primar aspectos relativos a un narcisista interés individual a la hora de construir historias. Por ello, el autor concluye que el subgénero es un cine que "cumple idéntica función a la de la comedia consumista pretérita. Es el recambio, es el «landismo» de (seudo) izquierdas" (1984: 64). Asimismo, Freixas afirma que la representación de temas como el amor, el sexo o la pareja también conectan ambas tendencias cinematográficas. Defiende, por un lado, que los filmes explotan las nuevas libertades que emanan de la ausencia de censura, ya que sus personajes pueden mantener relaciones sexuales en pantalla, pero por otro afirma que sus protagonistas son: "prolongaciones mutantes del prototípico ser encarnado por Landa a la busca del coito soñado-perdido" (1984: 65).

En su artículo "Crónicas de la transición. Cine político español 1973-1978", publicado en *Dirigido por...*, José Enrique Monterde (1978) refuerza la idea de que la "comedia progre" transicional está compuesta de tres tendencias fundamentales. En primer lugar, por los filmes de José Luis Garcí, Roberto Bodegas y Antonio Drove. Monterde subraya la importancia de Antonio Drove, de su corto *¿Qué se puede hacer con una chica?* (1969) y del largometraje *Tocata y fuga de Lolita*, como precursor del subgénero de la comedia madrileña. En segundo término, por las películas, algo más evolucionadas, de José Luis García Sánchez: *El love feroz* y *Colorín colorado*. La nueva

comedia vendría a ser una evolución de las dos anteriores, y engloba los primeros filmes Fernando Colomo y Miguel Ángel Díez.

Monterde apunta como principal similitud entre estas tres tendencias de la comedia progre la nostalgia hacia el pasado, diferenciándose, tan solo, en “la ubicación del juego identificador” (1978: 10), ya que considera que: “Garci pretende abarcar a los que fueron jóvenes durante los años 50 y 60, y los novísimos están mucho más cercanos a las siguientes generaciones. Esto define muy bien unas posiciones que mucho más que políticas son generacionales” (1978: 10). Por tanto, el autor concluye: “estos tres bloques de comedia progre responden a un esquema semejante pero sabiendo en cada caso seleccionar el público al que se destina la nostalgia, sea esta del pasado o incluso del presente” (1978: 10). Este tipo de lecturas del subgénero de la comedia madrileña se convierte en hegemónica y se perpetuará en el tiempo.

Además de Monterde, otros críticos también establecen conexiones negativas a partir de la conexión entre la comedia madrileña y las películas de la tercera vía. Es el caso de Diego Galán, que en su crítica a *Pares y nones* (José Luis Cuerda, 1982) habla de la comedia madrileña como un “peligrosamente prolífico género” que considera heredero de las comedias de José Luis Dibildos y Pedro Masó. Para Galán, la nueva comedia elabora películas sobre la base de pequeñas anécdotas tratadas con comicidad. La única diferencia estriba, a su juicio, en que “lo hace desde una perspectiva ideológica distinta. Tampoco opuesta” (Galán, 1982).

El segundo gran argumento que esgrime la crítica contraria al modelo establecido por estas nuevas comedias tiene que ver con lo que ellos perciben como una perniciosa falta de posicionamiento político. Esta vertiente crítica, identificada con posturas de militancia política activa en la época franquista, entiende que los autores de la comedia madrileña han creado un cine “pequeño-burgués”, a pesar de su pose progresista. La Real Academia de la Lengua define “pequeñoburgués” como un adjetivo descalificativo, dicho de una persona “de mentalidad estrecha y acomodaticia”. Ésta es la postura que se extrae de los textos que Rafael Miret (1977) y Antonio Colón (1977) vierten a raíz del estreno de *Tigres de papel*, o del reportaje de Juan Miguel Company (1980), en torno al Festival de Cine de San Sebastián.

Desde esta perspectiva, el discurso ideológico es inseparable de las formas en que se manifiesta, por lo que, estéticamente, se considera a estas películas como una adaptación al contexto español del cine francés y suizo a través del costumbrismo y el naturalismo en las formas. En este sentido y, al igual que les ocurre a sus homólogas extranjeras, para esta vertiente crítica los filmes de la comedia madrileña pecan de un narcisismo progresista en el desarrollo de los temas, ya que se centran en problemáticas de individuos que, a pesar de sus apariencias, carecen de conciencia social. Miret, que califica este cine de “popular-progresista” (1977: 9), coincide en su diagnóstico con Esteve Riambau, que añade que los espectadores a los que va dirigido este tipo de cine son “seres más o menos vegetativos” (1980: 33) y que, precisamente este público, coincide con los personajes de las películas en que se reconoce, “totalmente al margen de cualquier identificación política”, solo interesado en la “valoración lúdica de su trayectoria vital” (1980: 33). Por su parte, Llinás califica sin ambages a los personajes que aparecen en las películas del subgénero como “hombres indecisos y hembras gilipollas” (1981: 73). Los “acríticos y complacientes” (Llinás, 1980: 66) directores de las películas asociadas a la comedia madrileña han creado un género de “confortables y narcisistas ejercicios masturbatorios” (Company, 1980: 14) que se pone en pantalla, en suma, a través de un “estilo pasota-derechista” (Company, 1980: 14).

Algo distinto es el discurso que se mantiene en los márgenes de lo meramente cinematográfico, y que aprecia no obstante un cierto progreso en el género a partir de las propuestas de los jóvenes realizadores de la nueva comedia. Los primeros en defender su propio cine serán los propios realizadores, ya que en ocasiones, como sucede en los casos de Fernando Trueba o Alberto Bermejo, alternan incursiones en la industria con el ejercicio de la crítica. La primera reacción será negar a toda costa la existencia de un movimiento que agrupe estilos similares, narrativas comunes, o temas compartidos en las películas. La mera mención a una supuesta “comedia madrileña” será entendida como un intento de descalificación o de menosprecio del trabajo realizado.

Las primeras tomas de posiciones de los directores al respecto se encuentran en 1980, cuando Fernando Trueba declara, en una entrevista publicada en *La Vanguardia* (Masó, 1980), que en el cine español de ese momento no existen “grupúsculos”, aunque eso no agrade a los historiadores o a los críticos de cine, a los que les resulta incómodo no poder clasificar cada película. Este mismo año, con motivo del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, *Diario 16* se hace eco de la polémica que ha surgido en torno la existencia o no de una “nueva comedia española” (Fernández Santos, 1980: 25). En este mismo sentido se expresa Fernando Colomo cuando afirma no sentirse incluido en “ninguna escuela o movimiento” (Masó, 1982). Finalmente, de nuevo Trueba en 1984 referirá su malestar en torno al término comedia madrileña cuando expresa:

Esta etiqueta es lo que peor llevo de todo. Ya con *Opera prima* se empezó a hablar de comedia madrileña y era una comedia intimista con cuatro personajes y apenas dos planos de la plaza de la Ópera. La historia podía haber ocurrido en Helsinki o en Vitigudino. (...) Yo creo que lo bueno del cine español es que está ofreciendo películas totalmente diferentes en cuanto a temas, estilos, etcétera. Esto me parece lo más sano. No hay escuelas, no hay movimientos. (*El País*, 06-02-1984).

Con el paso de los años, el debate lejos de apagarse, se aviva. Así, directores como Colomo, Trueba o Cuerda han hecho declaraciones negando el término, en diferentes entrevistas concedidas a los diarios. Estos directores prefieren encuadrar sus películas como pertenecientes a la “comedia romántica” (*El País*, 26/04/1980), a un “género local” (Rivas, 1986) o a la “comedia de enredo” (Galán, 1984).

Por su parte, desde la revista especializada *Casablanca (Papeles de cine)*, se contribuirá a apoyar la tesis de los directores. En este sentido, el crítico Miguel Marías (1981), en su crítica de la entonces recién estrenada *Vecinos*, asegura que nada tiene que ver esta película con la de *Tigres de papel* o *La mano negra*, ambas de Fernando Colomo, ni con ninguno de los tres cortometrajes de Trueba o con su primer largometraje: *Opera prima*. Aún más, asegura que no tiene sentido relacionar a ninguno de estos directores entre sí cuando escribe:

Meter en un mismo saco a Trueba, Colomo, Bermejo, Ladoire, Resines y Boyero cuando se tercie es como confundir a Tanner con Goretta, a Godard con Truffaut, a Ford con Hawks, a Walsh con Curtiz, o emparentar a Wilder,

Preminger, Mankiewicz, Cukor, Borzage y Stemberg simplemente porque alguna relación tuvieron todos ellos con Ernst Lubitsch (aquí el Lubitsch de Trueba, Colomo, Bermejo y compañía futura sería el Antonio Drove que en 1969 rodó *¿Qué se puede hacer con una chica?*, corto que a este paso acabará influyendo a gente que no lo habrá visto nunca) (1981: 50).

La segunda línea de defensa del subgénero que desarrollan las críticas favorables a estas películas es, precisamente, resaltar el valor de la ruptura de éstas con respecto al cine disidente del tardofranquismo o al cine político de la Transición. Sin embargo, advierten que bajo la apariencia de películas “sencillas”, “sin pretensiones”, carentes de “mensaje y doctrina” (*El País*, 1980), respetuosas con las convenciones del género de la comedia, existe una vocación de provocación o de crítica social que resulta tal vez mucho más eficaz.

El mismo Fernando Trueba, en una entrevista concedida a la revista *Dirigido por...*, explica que él cree que *Opera prima* “tiene bastantes pretensiones, lo que pasa es que las tiene de otro tipo del cine que normalmente calificamos de pretencioso” (Castro, 1980: 22). Con esta afirmación, el joven director hace referencia a la existencia de una cierta parte de la crítica que no entiende otra vocación que no sea la de utilizar el cine como una herramienta de lucha política. Para él, sin embargo:

La comedia puede ser tan profunda como cualquier otra cosa, simplemente utiliza cosas sencillas, aparentemente superficiales pero no me parece menos profunda, o menos importante que cualquier otra, a mí me parece que la comedia es un género completamente ambicioso, absolutamente desprestigiado y absolutamente arriesgado (1980: 22).

Es Miguel Marías, desde la revista *Dirigido por...*, quien respalde desde una de sus críticas la opinión de los jóvenes realizadores. Advierte al lector de que se calificará de “pasota” al protagonista de *Opera prima*, aunque “es un tipo que, lejos de darle todo igual, le repatean muchas cosas” (1980: 62). Para el crítico, sin embargo, el principal valor que radica en *Opera prima* es que no presenta sus ideas tratando de “imponerse al espectador prometiéndole a golpes de timbal hora y media de denuncia, testimonio o ilustración” (1980: 62).

Por su parte, Ángeles Masó valora a Fernando Trueba como un director diferente que sabe entender una película como un “producto de comunicación” (1980:

47). Además, relaciona la forma de Trueba de comprender el cine con estilo de *Opera prima* cuando escribe:

No hay fatuidades ni fantasmas, ni otra pretensión que explicar una historia con un *background*, unas referencias concretas: el Woody Allen de nuestros pensamientos *undergrounds* pasados por las *Majors*, y un cierto cine suizo que flirtea con la intrascendencia con excelentes resultados. Durante la película, he estado pensando en Tanner. Y en que hacía falta que alguien nos situara en un tiempo, para decirnos que pasan cosas cuando no ocurre absolutamente nada (1980: 47).

Dentro de estos argumentos que ponen en cuestión la efectividad del cine doctrinario, es frecuente encontrar menciones a que las películas que se engloban en la comedia madrileña han sabido conectar un cierto tipo de público al que el cine anterior había perdido. Así, críticos como Jesús Fernández Santos (1977a, 1977b) o Pedro Crespo (1977) hablan de que las nuevas temáticas que introducen estas películas (las relaciones de pareja, la vida cotidiana, el sexo o el debate político e ideológico) se presentan de forma atractiva para el público, sin caer en los tópicos de las comedias populares tradicionales que se hacían en España. En el fondo, lo que reivindican es la conexión temática y estilística con un público joven; tal y como señala Miguel Marías, que ve a “Colomo como un amable y comprensivo retratista de una generación -la suya y la mía-”(1977).

Tras analizar la existencia de estas dos grandes líneas de discurso crítico en el momento de aparición de la comedia madrileña se observa que es habitual que ambas posturas detecten las mismas características en los filmes, aunque difieren en la valoración (positiva o negativa) de éstas. Y para comprender las interpretaciones opuestas que la crítica cinematográfica realiza sobre el fenómeno de las nuevas comedias, es preciso atender al contexto en que estas aparecen. Como se ha explicado previamente, a nivel internacional se estaba produciendo desde hacía unos años un cambio de paradigma de pensamiento y de sensibilidad, desde esquemas modernos a otros que ya empiezan en los escritos teóricos por aquel entonces a calificarse como postmodernos. Con el final de la dictadura franquista y las mutaciones sociales y

culturales que se producen a lo largo de la década de los años setenta este nuevo modelo de pensamiento comienza a permeabilizarse en el contexto español.

Resulta útil, en este sentido, recurrir a la metáfora de Ihab Hassan, que entiende que “la historia es un palimpsesto y la cultura es permeable al tiempo pasado, al tiempo presente y al tiempo futuro”¹⁰ (1993: 277), y que por tanto somos “un poco victorianos, modernos y posmodernos al mismo tiempo.”¹¹ (1993: 277). Es decir, que las culturas, los modelos de pensamiento o la historia no están divididos en compartimentos estancos que se suceden unos a otros; en su lugar, la sensibilidad o las características de pensamiento que en un período han sido residuales, pueden pasar a convertirse en predominantes en el período siguiente. De esta forma, en base a unos elementos ya existentes en la sociedad, se producen reestructuraciones o reorganizaciones y no rupturas radicales entre etapas. Mediante esta metáfora que propone Hassan, se explica la superposición o el solapamiento que se produce en España, a lo largo de la década de los años setenta y principios de los ochenta, entre la cultura moderna y la posmoderna y cómo en la segunda mitad de los años setenta ya se observaban rasgos de este cambio en algunos sectores sociales como los jóvenes.

En el entorno español, además, las sensibilidades modernas y posmodernas que se solapan en los años setenta encuentran posiciones enfrentadas dentro del debate sobre la necesidad de una reforma o ruptura en el contexto de la Transición. Como parte de la sociedad, la comunidad interpretativa que conforma la crítica cinematográfica también se ve afectada por este cambio de paradigma. Así lo entiende Manuel Palacio cuando afirma que los debates sobre las decepciones de la Transición impregnaron, ya desde aquel momento, el marco interpretativo que utilizaron los analistas fílmicos, al principio como parte de la crítica cinematográfica y, posteriormente, ya integrados en el ámbito académico (2011: 21).

La postura política e ideológica rupturista se corresponde, en el ámbito de la crítica cinematográfica, con la posición denominada en este trabajo como “crítica moderna/militante”, que expresa una opinión negativa con respecto a las películas de

¹⁰ History is a palimpsest, and culture is permeable to time past, time present, and time future.

¹¹ [...] a little Victorian, Modern, and Postmodern, at once.

la comedia madrileña. Estas críticas se desarrollan con mayor densidad a través de ciertas revistas especializadas aunque también se encuentran en comentarios que aparecen en prensa. En cualquier caso, esta vertiente crítica vehicula sus reflexiones a través de un discurso político sobre la función del cine y sus relaciones con el poder, o más concretamente, en términos althusserianos, con el “Aparato cinematográfico”, que utiliza a mediados de los setenta el colectivo Marta Hernández o los hermanos David y Carlos Pérez Merinero (1975). Como explica Cristina Pujol Ozonas, esta postura concibe la actividad crítica como un terreno de acción política y colectiva, por lo que la pertenencia a una determinada revista funciona de forma similar a la adscripción a una agrupación política (2011: 75-76).

En España, este tipo de crítica se expresó con especial radicalización, tanto en formas como en contenidos, debido al contexto de dictadura, llegando a producirse enfrentamientos teóricos e ideológicos a lo largo de los años sesenta entre publicaciones como *Nuestro cine* (1961), de filiación marxista, y *Film ideal* (1956), de vocación cinéfila y humanista y heredera de los primeros años de *Cahiers du Cinema*. Cuando estas publicaciones desaparecieron, estos enfrentamientos se trasladaron a las revistas especializadas *Contracampo* (1979) y *Dirigido por...* (1972), en un frente; y, en el otro, *Casablanca (Papeles de cine)* (1981), en la década de los años ochenta (2011: 142-143). De hecho, un sector de los críticos de los últimos años de las revistas *Film Ideal* y *Nuestro cine*, se va a reubicar en las revistas posteriores *Dirigido por...* y *Contracampo*, aunque alguno encontrará su hueco en la revista *Casablanca (Papeles de cine)* (2011: 142).

Por tanto, según estudia Pujol Ozonas, las publicaciones especializadas *Dirigido por...*, *Contracampo* y *Casablanca (Papeles de cine)* se enmarcarían dentro de cinefilia que ella denomina moderna o post-68. No obstante, en la presente investigación, se detecta en la línea editorial de *Casablanca (Papeles de cine)* ciertos síntomas de cambio con respecto a la percepción del cine como una manifestación artística que únicamente permite ser valorada desde un punto de vista estético o político. Se observa que en sus críticas, además del innegable carácter cinéfilo, ya comienza a apreciarse de forma positiva un nuevo tipo de sensibilidad que aparece en determinados filmes y que descansa en una actitud eminentemente distanciada e

irónica con respecto a convenciones culturales e ideológicas provenientes del pasado. A su vez, esto se une a otro rasgo de diferenciación con respecto a *Contracampo* y *Dirigido por...*: el posicionamiento implícito a favor de la transición a la democracia por la vía de la “reforma”. Es por ello que, sin perder de vista que se enmarca aún dentro de la cinefilia moderna o post-68 de la que habla Pujol Ozonas, en este trabajo se diferencia esta tendencia que ya presenta ciertas diferencias con respecto a las posturas más ortodoxas que presentan *Dirigido por...* y *Contracampo*, y se le denomina “nueva crítica”.

De esta manera, bajo las premisas ideológicas de la militancia política, bien desde la concepción de la cultura como manifestación artística y humanista que liberará a la sociedad a través del conocimiento, la irrupción de un nuevo tipo de comedia “ligera” y de un estilo “naturalista”, no fue vista de forma positiva. Desde esta perspectiva es posible comprender las denuncias que realizaba la denominada en este trabajo como crítica moderna/militante con respecto a las películas de la nueva comedia. En este sentido, esta crítica no percibiría el funcionamiento de las paradojas de las que habla Hutcheon (1993; 2000; 2005) con respecto a los textos posmodernos, por lo que no detectan (o no apoyan) actitudes ambivalentes con respecto a los grandes discursos totalizadores o a las formas culturales legitimadas en el pasado.

Especial hostilidad frente a este tipo de cine mostró la línea editorial de la revista *Contracampo*, fundada en el año 1979. Como afirman Jerano Talens y Santos Zunzunegui (2007), colaboradores por aquel tiempo de la revista en cuestión, aquella crítica consideraba que la práctica cinematográfica debía influir en la revolución social que había de producirse, asumiendo que el cine español debía promover en lo posible las condiciones de una transformación en profundidad, que fuese más allá de la mera reforma política. A través de sus críticas cinematográficas *Contracampo* defiende un cine reivindicativo, que combata lo que entonces llamaron el “nuevo fascismo” de “la institución cotidiana de lo banal” (2007: 8). Es decir, como apunta Manuel Trenzado Romero, la crítica de izquierdas, bajo aquella concepción moderna, “no concibe una separación entre modos de representación fílmica e ideología” (1999: 256). En definitiva, para los críticos de *Contracampo*, “los ejercicios de estilo de la comedia de Malasaña” (Talens y Zunzunegui, 2007: 9), representaban a la perfección esa frivolidad

contra la que luchaban, puesto que consideraban que con esta actitud acrítica con respecto a la realidad social contribuían a perpetuar la forma de vida de la sociedad burguesa.

En otro extremo se situaba una crítica cinematográfica más identificada con posiciones reformistas. En el marco de este trabajo, como se ha adelantado, se agrupan mediante el término “nueva crítica” y, con respecto a las películas de la nueva comedia, encuentran en ellas una vía de expresión de las inquietudes que les son propias, incluida la representación de las contradicciones que perciben con respecto de los discursos ideológicos y culturales canónicos de la modernidad, a la que miran de forma distanciada. Al igual que ocurre con la crítica moderna/militante, este discurso se desarrolla tanto a nivel de crítica cinematográfica en prensa generalista como en revistas especializadas. En este último modelo, merece la pena destacar la publicación *Casablanca (Papeles de cine)*, fundada en 1981, y dirigida y editada por Fernando Trueba. Con una periodicidad mensual, en la revista también participan como colaboradores habituales Carlos Boyero, Miguel Marías, José Luis Guarner, Felipe Vega, Manolo y Francisco Marinero, Fernando Savater y Julio Sánchez Valdés (quien posteriormente da el salto a la realización cinematográfica). Esta publicación aparece, por tanto, para cubrir un nicho de población compuesta aquella nueva generación de jóvenes cinéfilos surgidos en los últimos años del franquismo y primeros de la Transición y que se sitúan al margen de la mirada mucho más politizada que se respira en revistas como *Contracampo* y *Dirigido por...*. Este objetivo es expresado por Trueba en unas declaraciones con motivo de la presentación del primer número de la revista:

Casablanca (Papeles de Cine), pretende ser una revista «especializada, pero dirigida a un público bastante abierto que componen los aficionados de cine en general. [...] Nuestra intención es hacer una revista amena, pero sin caer en el cotilleo la superficialidad gratuita; rigurosa, pero huyendo del *ladrillismo* doctrinal, tan de moda en años recientes. Queremos que *Casablanca* sea una revista clara y legible, así como independiente. [...] *Casablanca*, intenta llenar un hueco, que ha existido desde siempre en el panorama de las revistas cinematográficas en nuestro país, entre las publicaciones vocacional y suicidamente minoritarias y las que estaban dispuestas a cualquier cosa con tal de vender (*El País*, 08/01/1981).

También en relación al pretendido distanciamiento tanto del tono como de la doctrina propios de las grandes narrativas de la modernidad, Carlos Boyero escribe en

uno de los primeros números de *Casablanca (Papeles de cine)*: “a la gente que confía en los grandes valores y en la objetividad, en los discursos trascendentes y asépticos de fulanos fraternales con tribuna concienciada y privada, les pediría que dejaran de leer estas líneas” (1981: 41).

Por otra parte, merece la pena resaltar que en la publicación de *Casablanca (Papeles de cine)* colaboran figuras que en algunos momentos tienen relación directa con las películas que la crítica consideró como parte del subgénero de la comedia madrileña. De esta manera, y puesto que los propios realizadores de estas películas se intentan desvincular de esta fórmula cinematográfica, si no negar su existencia, no resulta extraño comprobar que hagan uso de las páginas de la publicación en la que participan para defender la independencia de su cine frente a lo que otros pueden considerar la participación en una escuela o movimiento.

A su vez, la nueva crítica también desvincula este nuevo modelo de comedias de tradiciones cinematográficas anteriores con las que la crítica hegemónica había tratado de establecer similitudes (bien las *landistas* o bien las adscritas a la tendencia de la tercera vía), operación que realiza a través de la puesta en valor de elementos como la representación de nuevos temas y personajes o la utilización de un estilo interpretativo alejado de modelos tradicionales.

Resulta llamativo subrayar que en este debate no parece existir preocupación alguna por delimitar con rigor los límites del subgénero de la nueva comedia. A la crítica no parece interesarle reflexionar sobre los títulos que generan el fenómeno o sobre el arco temporal que ocupa en el periodo del cambio transicional. Es por ello que procederemos a estudiar en qué medida se recogieron los debates de la crítica en trabajos académicos posteriores, y si se produjeron avances en este campo.

2.3 La comedia madrileña en la bibliografía académica

En el contexto español es frecuente observar coincidencias entre los nombres provenientes de la crítica cinematográfica especializada de los años de la Transición y la bibliografía académica publicada pocos años después. Los investigadores José Luis

Castro de Paz y Josetxo Cerdán advierten este fenómeno y ofrecen un condensado análisis de sus causas y de su evolución. Los autores aluden a motivos históricos como la razón principal para que una gran parte de la historiografía del cine español sea “deudora de las herencias de la crítica cinematográfica” (2011: 13). En suma, explican que, al igual que en el resto de países, la historiografía y la teoría del cine en España nacieron de la actividad de la crítica. Sin embargo, mientras que en lugares como Estados Unidos, Gran Bretaña, Francia o Italia, a partir de los años ochenta se aprecia una renovación en el tipo de trabajos de investigación a partir de los enfoques y metodologías que propone la nueva historiografía, en España este relevo en el campo de los estudios del cine no se produce hasta la década de los años noventa.

Valgan como ejemplo, en este sentido, algunas publicaciones de mediados de los ochenta y principios de los noventa que sostienen una narración sobre el cine español sin modificaciones de perspectiva destacables respecto a la producción de los años setenta, como el artículo “Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la Transición democrática en el cine español”, publicado por Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce en 1986, y reeditado en 2011, o el trabajo *Veinte años de cine español*, de José Enrique Monterde (1993). Por último, en una conclusión similar a la que ofrecen Castro de Paz y Cerdán (2011), Palacio considera pertinente que las nuevas generaciones de investigadores revisen esta valoración “oficial” del cine de la Transición a través de nuevos paradigmas de estudio que miren más allá de los presupuestos y argumentos que provienen de la ciencia política (2011: 27).

Estas reflexiones teóricas sobre el estado de la historiografía del cine español resultan útiles como consideraciones previas antes de abordar el discurso que se encuentra en la bibliografía académica sobre las películas de la comedia madrileña que aparece en el contexto de la Transición democrática. Por último, hay que señalar que se han tenido en cuenta tanto publicaciones elaboradas por académicos dentro de las fronteras españolas como estudios realizados por hispanistas de procedencia anglosajona. Esto es así porque, si bien es cierto que se han consultado fuentes de origen distinto, como pueden ser las publicadas en lengua francesa, éstas no cuentan con un impacto tan relevante como sus análogos anglosajones.

Tal vez la primera referencia que aparece en la bibliografía académica se encuentre en el ya mencionado texto firmado por Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce. En él, los autores continúan con la línea de discurso que habían establecido en sus críticas cinematográficas en la revista *Contracampo*, para la que ambos escriben durante años, de forma que incluyen la tendencia de la comedia madrileña en el marco de un cine propio de la “derecha civilizada” (2011: 237), término que ya se había utilizado en varias ocasiones en la revista, y que conecta con el discurso que denunciaba que los directores de estas películas realizan un cine que no reivindica un verdadero cambio social, sino que se conforman con los mínimos cambios que permitía la vía reformista de la Transición.

El hispanista británico John Hopewell publica, en el mismo año, un libro decisivo para los estudiosos del cine español, especialmente para aquellos que trabajan fuera de nuestro país¹². La publicación, cuyo título en inglés es: *Out of the Past: Spanish Cinema After Franco* (1986), tiene su versión ampliada y traducida al español en: *El cine español después de Franco* (1989). Hopewell afirma que la verdadera revolución en el cine de la Transición fue el interés de los cineastas por crear un cine popular que estableciera una relación más democrática entre película y público (1989: 187). Por otra parte, hace referencia a la influencia del corto de Antonio Drove: *¿Qué se puede hacer con una chica?*, en lo que él llama la “nueva comedia española” (1989: 219). Asimismo, señala que la realización de las películas de la comedia madrileña, tendencia a la que el autor se refiere como “Escuela de Argüelles” (1989: 291), confundiéndola con una etiqueta cronológicamente anterior, es fruto de las condiciones económicas derivadas la crisis de la industria cinematográfica, y no tanto en presupuestos estéticos o en una determinada posición política. Esta es la razón, argumenta el autor, que motiva a los jóvenes cineastas a fundar sus propias productoras y a trabajar en régimen de cooperativa. También con este motivo se explica la utilización, por parte de los realizadores, de planos largos, decorados simples

¹² Sobre las influencias de la obra de Hopewell en otros investigadores, así como de un recorrido desde los orígenes del estudio del cine español por académicos en Gran Bretaña, hasta el momento actual, puede consultarse el artículo de Triana-Toribio, Nuria (2008). “Miradas distintas: el estudio del cine español en Gran Bretaña”. *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, nº 28, pp. 46-60.

y la aparición actores jóvenes y desconocidos, incluso para los papeles protagonistas (1989: 286).

Por otra parte, Hopewell hace referencia a los integrantes a esta “Escuela de Argüelles”, entre los que incluye a Fernando Trueba, Óscar Ladoire, Fernando Colomo, Carlos Boyero y Manolo Marinero. De ellos afirma que, por un lado, su formación cinematográfica principal consistía en el visionado de películas, siendo los filmes de género norteamericanos los más abundantes (1989: 291). A su vez, el autor afirma que, en los años setenta, la propia historia del cine había evolucionado, con la aparición, por ejemplo, de la *nouvelle vague*, movimiento que rompe las fronteras entre cine de géneros y cine de arte. Al hilo de esta idea, Hopewell señala que el cine americano también había cambiado, ya que se comienza a desarrollar el “nuevo cine de Hollywood”, en el que ya se combinan influencias europeas y norteamericanas, los personajes son más ambiguos y la figura del director cobra importancia, sin llegar a ser cine de autor. A partir de estas reflexiones, Hopewell explica que estos cambios influyeron en el cine español, que bebió tanto de las influencias más tradicionales, como de estas nuevas formas fílmicas.

Tras estas cuestiones, el autor intenta trazar el recorrido de lo que él entiende que fue la “nueva comedia española”, tendencia en la que incluye la vertiente catalana del subgénero. En síntesis, afirma que el fenómeno comienza con los cortos de Colomo, se desarrolla con los largometrajes de este mismo director y de Francesc Bellmunt, y continúa con *La mano negra* y *Opera prima*. A partir de aquí, el subgénero prosigue con otras películas de menor éxito como: *Vecinos*, *A contratiempo* y *Pares y nones*, tras las cuales el modelo sólo aparecerá de manera esporádica en otras obras de Colomo o de Emilio Martínez Lázaro, para acabar definitivamente en 1985 con las películas *El caballero del dragón* (Fernando Colomo) y *De tripas corazón*. La mezcla de estilos, géneros y autores tan diversos, y de un periodo tan heterogéneo no añade sino confusión al fenómeno.

Al hilo del debate en torno a la existencia del subgénero, Hopewell se hace eco del descontento que producía a los directores de estas películas el hecho de que se les agrupe bajo un mismo movimiento cinematográfico. Sin embargo, el autor detecta una

serie de características comunes en los filmes, lo que le hace estar en desacuerdo con la postura de los realizadores. En primer lugar, señala un modelo de producción y de estilo compartidos que se concretan en el rodaje en localizaciones reales y en la participación de familiares y amigos o en la utilización de actores noveles. A través de esta característica explica la connotación “localista” que se atribuye a la tendencia, y apoya su argumento en el hecho de que, cuando estos directores reciben subvenciones del gobierno del PSOE, trasladan los rodajes a otros lugares y su equipo artístico se hace más heterogéneo geográficamente. En segundo lugar, el autor señala que la verdadera novedad de este cine radicaba en su tema y su tono, ya que afirma que en este se aprecia optimismo y éxito en la superación del pasado. La tercera característica es la presencia, ya mencionada, de actores jóvenes y nuevos en el panorama cinematográfico español. En cuarto lugar, Hopewell señala el tratamiento novedoso de la familia, a la que deja de representarse como una institución coactiva.

En general, el autor indica que este cine trata de romper con las solemnidades del pasado a través de los diálogos coloquiales y de la vocación de dejar atrás el discurso sobre la Guerra Civil. En contraposición, este cine representa a las nuevas generaciones y sus problemas a través de unos personajes que, al igual que sus creadores, “rechazan la pesadez intelectual del cine de arte de los años cincuenta y sus secuelas” (1989: 296). En quinto orden, Hopewell habla del estilo de la “nueva comedia española”, que considera neoclásico, ya que está influido por diferentes corrientes cinematográficas, entre las que destaca los protagonistas de los inicios de la *nouvelle vague*, insertados dentro de los moldes del cine de género norteamericano. Finalmente, el autor defiende que el cine de Trueba está hecho para disfrutar y entretenerse, aunque sus películas puedan tener otros objetivos secundarios. En este sentido, afirma que el cineasta coincide con el objetivo del cine de Hollywood (1989: 437-444).

De la lectura de la publicación de Hopewell, se observa que este autor, en primer lugar, reconoce la existencia de un grupo de películas con unas características en común, aunque haga referencia erróneamente a la “Escuela de Argüelles”. Esto le sitúa en contra del discurso que sostenían los integrantes de *Casablanca (Papeles de cine)*, ya que en esta publicación se defiende que no existían razones para agrupar las

nuevas comedias en ningún movimiento. Sin embargo, este será el único punto en el que Hopewell difiera del discurso de la que aquí se denomina como nueva crítica, ya que el autor valora de forma positiva la aparición de unas características estilísticas novedosas en el panorama cinematográfico español o la elección de actores noveles para estos filmes. Por tanto, el autor defiende, como se hacía desde *Casablanca (Papeles de cine)*, principal tribuna de la opinión de los jóvenes realizadores, que estos directores tienen como principal objetivo formar parte de la industria cinematográfica española. Finalmente, cuando Hopewell hace referencia a la influencia del “nuevo cine de Hollywood”, de forma implícita desvincula el trabajo los directores de la comedia madrileña de tendencias cinematográficas españolas como la tercera vía, con la que tantas veces se ha intentado relacionar este nuevo cine desde la crítica militante.

En 1989 se publica *Escritos sobre cine español (1973-1987)*, en cuyas páginas Carlos F. Heredero se refiere brevemente a *Tigres de papel* como una película costumbrista que toma la “Historia como referente” (1989: 22), aunque afirma que, en este filme concretamente, el reflejo de algún acontecimiento histórico es muy fugaz. En esta misma publicación, Carlos Losilla sostiene, como ya hizo la crítica cinematográfica militante, que el estilo naturalista de las comedias de Fernando Colomo o de Fernando Trueba, que recuerda al del cine suizo, se utiliza por parte de estos directores como un “recambio” estético de los rasgos de estilo de “su mentora” (1989: 34-35), la cinematografía de la tercera vía, y que esta operación se realiza en busca de una mayor rentabilidad, para adaptarse a las nueva generación de jóvenes a la que se dirigen.

Enrique Monterde, profesor de Historia del Cine en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, seguirá en lo fundamental fiel a sus análisis críticos de los años setenta, publicados en *Dirigido por...*, pero introducirá matices muy a tener en cuenta. En *Veinte años de cine español: 1973-1992. Un cine bajo la paradoja* (1993), identifica al subgénero con un modelo de comedia costumbrista que recoge algunos de los planteamientos de la tercera vía cuando sitúa las raíces del subgénero en los cortos de Fernando Colomo y Antonio Drove, pero también en las dos primeras películas de José Luis García Sánchez (*El love feroz* y *Colorín colorado*) (1993: 136-137). A su vez, considera que el propio Colomo es quien

inicia esta serie de películas con *Tigres de papel*, y que la continúa con su obra posterior hasta *Estoy en crisis* (1982). Otras películas que el autor incluye dentro del subgénero son *Opera prima*, *Vecinos*, *Pares y nones* y *Cuerpo a cuerpo* (Paulino Viota, 1982). En cuanto a las referencias estilísticas que comparten este grupo de filmes, Monterde señala a la comedia clásica americana, al cine de Woody Allen y al de Éric Rohmer y Alain Tanner. Asimismo, afirma que los directores responsables de las películas asociadas al subgénero son más cinéfilos, en razón de las citas y homenajes que realizan, que innovadores.

Por otra parte, entre los temas que suelen tratarse en las películas de la comedia madrileña, Monterde destaca el desencanto que muestran los personajes con respecto de la realidad (1993: 137-138). Este hastío pone en pantalla las contradicciones de la progresía pero, al carecer de voluntad moralizante, el autor considera que este tipo de cine refleja la inmadurez de este sector social. Otra de las temáticas de esta tendencia a la que alude Monterde consiste en abordar problemas sexuales-sentimentales que narrativamente se desarrollan a través de situaciones de enredo. Con respecto a su relación con el espectador, el autor habla de que los filmes del subgénero, dirigidos hacia la generación treintañera, se mueven entre la identificación sentimental con los personajes y la distancia irónica. En otro orden, alude a que los directores de estas películas anteponen la consecución de unos diálogos coloquiales a la puesta en escena, a la vez que destaca la puesta en circulación, a raíz del subgénero, de una serie de nuevos intérpretes, entre los que se encuentran Antonio Resines, Carmen Maura, Óscar Ladoire o Verónica Forqué, y que marcan una diferencia entre esta tendencia y la tradición de la comedia anterior (1993: 137-138). En última instancia, Monterde se refiere al bajo presupuesto con el que se rodaban las películas del subgénero. No obstante, señala que los directores evolucionan hacia una estilización más cercana a la comedia clásica americana y que, progresivamente, las películas se alejan de las referencias contextuales que sí presentaban las que iniciaron la tendencia, por lo que considera que los filmes pierden el interés que generaba esta conexión con su entorno social y terminan así por convertirse en meros ejercicios de estilo (1993: 139-140).

En *Historia del cine español* (Gubern, Monterde, Pérez Perucha, Riambau y Torreiro, 2009), Casimiro Torreiro hace referencia a la aparición de unos jóvenes cineastas que desarrollan una comedia “generacional y desenvuelta” (2009: 396), diferente del cine de autor habitual, ya que estos nuevos creadores utilizaban las convenciones del cine de género para ofrecer una mirada distanciada a la realidad democrática de la época transicional que con tanta ilusión habían esperado. En este sentido, señala a *Tigres de papel* como el primero de una serie de títulos que, al transcurrir sus historias en la capital de España, la crítica cinematográfica de la época agrupa con la etiqueta de comedia madrileña. No obstante, el autor considera que las películas de Francesc Bellmunt *L’orgia* o *Salut y força al canut*, al desarrollar temas similares, deben incluirse dentro de la misma tendencia.

Las características que Torreiro identifica como comunes a este grupo de películas tienen que ver, en primer lugar, con la aparición de unos personajes de pasado progresista o izquierdista sobre el que no se profundiza en el desarrollo de la película, y que intentan encajar en la nueva sociedad democrática que no es la que ellos pensaban. El autor también hace referencia que estas nuevas comedias se dirigen a un público joven, por lo que tienen guiños destinados a este espectador potencial y que, en general, redundan en la liberalización de las costumbres. Finalmente, Torreiro presta atención al desarrollo de las historias que cuentan, que afirma que se trasladan del núcleo familiar tradicional que aparecía en las comedias de décadas anteriores, a los pisos compartidos, mostrando nuevas formas de convivencia. De esta manera, el que también fue colaborador en la revista especializada *Dirigido por...*, recoge las características comunes a las que ya se hacían referencia en la publicación para la que trabajaba. Finalmente, al igual que ocurría en *Dirigido por...*, Torreiro no establece una relación entre la estética o el tipo de temas y personajes que aparecen en las películas a las que se refieren, y las condiciones de producción en las que se encontraban los directores de los filmes.

Por su parte, Esteve Riambau afirma en el mismo volumen que el cine de directores como Fernando Trueba, Fernando Colomo o José Luis Cuerda, dirigido a jóvenes y con “vocación de testimonio generacional” (2009: 437), se institucionaliza a través de la inyección económica que supusieron las subvenciones de la “Ley Miró”. En

este caso, Riambau, igual que ocurre con la aportación de Torreiro, identifica el cine de estos directores con una vocación testimonial.

En “El cine español y la transición” (1992: 507-522; 1995: 85-98) Agustín Sánchez Vidal señala a la nueva comedia madrileña como una tendencia importante dentro del cine español de la Transición y afirma que ésta aparece en 1977 con la película *Tigres de papel*, para asentarse en 1980 con las películas *Opera prima* y *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980). Asimismo, el autor caracteriza al subgénero como una “comedia inequívocamente urbana, que integrará – entre otros ingredientes– a Billy Wilder, Woody Allen y el nuevo cine suizo [...]” (1995: 88). Por otra parte, el autor establece el subgénero como una reformulación del cine de la tercera vía, ya que considera que la antigua tendencia necesitaba un recambio generacional. Sánchez Vidal señala que, gracias a este fenómeno, aparecen por primera vez en la pantalla cinematográfica los problemas de una generación que será la que acceda al poder en 1982, y que ha decidido relajarse tras años de estricta militancia.

De los argumentos que esgrimía en su discurso la nueva crítica en la Transición, el autor incorpora las múltiples alusiones a las influencias que suponen la comedia clásica de Hollywood y el cine de Rohmer y Tanner para estos nuevos realizadores. Finalmente, llama la atención la inclusión de las primeras obras de Pedro Almodóvar en el subgénero, idea que ya había expresado la nueva crítica cinematográfica de la Transición, y sobre la que el propio realizador manchego pronuncia su desacuerdo en un reportaje publicado en el diario en *ABC* (Villapadierna, 1988). En definitiva, a pesar de que ambas posturas resultan francamente difíciles de compatibilizar, por cuanto responden a planteamientos epistemológicos diferentes, no será esta la única ocasión en la que se aprecie, en la bibliografía analizada, una amalgama de afirmaciones sobre la comedia madrileña que encuentran su origen en las críticas cinematográficas que se realizaron en los años en que el subgénero se desarrolló.

Fernando Gabriel Martín es el encargado de abordar el análisis de la película *Tigres de papel* en la *Antología crítica del cine español (1906-1995)* (Pérez Perucha, 1996b). El autor llama la atención sobre las condiciones de producción en que se

desarrolla la película, incluyendo las vicisitudes del sistema de financiación en cooperativa, así como su debut y el éxito que cosechó, primero en el Festival de Cine de San Sebastián de 1977 y, posteriormente, en las salas de cine (1995: 774). Martín Rodríguez destaca el tono de intimidad de la película, tono que se consigue a través de una narración realizada a través de las conversaciones que mantienen los tres personajes principales en los espacios interiores en los que tiene lugar la acción. Y todo ello, señala, a pesar de que el filme está ambientado en el periodo de campaña de las elecciones democráticas del 15 de junio de 1977 (1996: 774).

Además, Martín Rodríguez afirma que el tipo de temas que trata la película y la manera de abordarlos, sin ofrecer un discurso cerrado, hace que el filme se asemeje al cine suizo que apareció años antes. Al hilo de esta idea, de nuevo se describe *Tigres de papel* como una película fresca y natural, aunque el autor tiene cuidado de advertir al lector de que las aparentemente improvisadas interpretaciones, en realidad estaban muy trabajadas (1996: 774). El argumentario expuesto hasta aquí conecta con el punto de vista que en su momento utilizó la nueva crítica. Esto cambia con su valoración de los personajes, a los que califica de “mediocres, discursivos, egoístas, moralmente cobardes, mutuamente mezquinos, estrechos aunque aparentemente liberados y, en suma, detestables” (1996: 774). Con esta evaluación de los protagonistas, el autor se acerca al discurso que la crítica militante realizó sobre la película en el momento de su aparición. De hecho, en la breve reseña que realiza sobre la recepción crítica de la película, el autor se hace eco de la afirmación, tantas veces recordada, de que el filme se realiza desde una perspectiva propia de la “derecha civilizada”, tal y como habían propuesto Pérez Perucha y Ponce.

Desde la perspectiva de los estudios culturales, Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas, en primer lugar desarrollan la idea de que, mientras que los personajes de las películas del cine de la tercera vía tienen una mirada nostálgica que se vuelve hacia el pasado que les fue negado, con la “Nueva Comedia Española” (*New Spanish Comedy*) (1998: 68), en cuyo núcleo sitúan a la comedia madrileña, aparece una corriente cinematográfica que se preocupa menos del pasado represivo y opta por mirar hacia los cambios de comportamiento y estilos de vida de la progresía que aparecen en la Transición. En segundo lugar, los autores relacionan la escasez de

presupuesto de estas películas con la estética, los temas, las localizaciones y los personajes que aparecen ellas. Además de estas características, señalan que esta tendencia implica un nuevo tipo de interpretación que recurre a la improvisación a la hora de desarrollar los diálogos.

En este sentido, indican que se forma un grupo de nuevos actores que se establecerán como verdaderas estrellas en el contexto nacional y, en algunos casos, en el internacional. Al respecto, Jordan y Morgan-Tamosunas nombran a: Carmen Maura, Antonio Resines, Verónica Forqué, Marisa Paredes, Assumpta Serna, Kiti Manver, Óscar Ladoire, etc. En cuanto al estilo, los autores señalan que los realizadores de estas películas estaban influidos por el cine de Eric Rohmer, Alain Tanner, Woody Allen, Andy Warhol o el cine clásico de Hollywood. Por otra parte, es interesante que algunas películas que los autores adscriben al subgénero de la comedia madrileña son: *Tigres de papel*, *Estoy en Crisis*, *La línea del cielo* (Fernando Colomo, 1984) o *Cuerpo a cuerpo*. Por otra parte, en esta publicación se observa, una vez más, el intento de establecer ciertas relaciones entre las primeras películas de Almodóvar con la comedia madrileña, de ahí la influencia estilística de Warhol que se apuntaba líneas arriba. Finalmente, cabe señalar que los autores enmarcan esta tendencia en otra más amplia, denominada “Comedia Posmoderna” (Postmodern Comedy) (1998: 81). En este caso, al igual que la corriente de la nueva crítica, estos autores intentan desvincular la comedia madrileña de las películas de la tercera vía mediante el establecimiento de una diferencia de gran importancia y que ya se ha explicado anteriormente: en el nuevo subgénero los personajes no miran hacia el pasado, sino que responden a un modelo de pensamiento propio de la posmodernidad.

En otro orden, Manuel Trenzado Romero recupera el término “derecha civilizada” (1999: 314-315), original de Pérez Perucha y Ponce, para clasificar la película *Tigres de papel*. Por otra parte, el autor enlaza, el cine de la comedia madrileña con la tercera vía. En este sentido, en las afirmaciones de Manuel Trenzado Romero, de nuevo se observa la herencia del discurso que emitió la crítica militante en relación al subgénero.

En *Cuadernos de la Academia: un siglo de cine español* (Gubern, 2000) Esteve Riambau afirma que el origen de las primeras comedias generacionales se encuentra en las películas *El love feroz* y *Colorín colorado*, ambas de José Luis García Sánchez, con las que conecta a la comedia madrileña, en la medida que se configuran como una crónica de la juventud de la Transición. Como responsable del lanzamiento de esta tendencia, no obstante, identifica a Fernando Colomo con sus dos primeros largometrajes. Añade Riambau que a este director le seguirán más tarde otros jóvenes cineastas como Fernando Trueba o Pedro Almodóvar (2000: 188-189)

Por otra parte, Eduardo Rodríguez y Concha Gómez sostienen que en el cine de la Transición aparece una serie de directores jóvenes que apuestan por un tipo de comedia más fresca, desenvuelta, de aire *progre* y entre las que identifican una serie de elementos comunes. Asimismo, señalan que a este grupo de comedias se les reconocería, posteriormente, como comedia madrileña (2000: 205). Entre las características que definen esta serie de comedias, los autores se refieren al bajo presupuesto y a la aparición de personajes de pasado progresista y que están desencantados ante la realidad del presente. También destacan que son historias que se centran en situaciones de enredo y que ofrecen guiños reconocibles para el espectador joven al que se dirigen.

Entre estos códigos generacionales, aluden a una nueva forma de ver las relaciones sexuales, al consumo de drogas blandas o a la cohabitación en pisos compartidos y alejada de la institución familiar que tradicionalmente representaba el cine en nuestro país. Finalmente, los autores enumeran algunas de las películas que pertenecen al subgénero, entre las que se encuentran: *Tigres de papel*, *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?*, *La mano negra*, *Estoy en crisis*, *Opera prima* y *Pares y nones*. De la aportación ofrecida por Rodríguez y Gómez, se observa que los autores asocian a la comedia madrileña características que originalmente provienen tanto del discurso de la crítica militante como del de la nueva crítica.

Rob Stone, por su parte, señala que el fenómeno supuso un verdadero cambio dentro la cinematografía española. En este sentido, habla de un grupo de cineastas que, parten del género de la comedia e intentan reflejar la Transición a través de una

producción barata e independiente, pero con cierta sofisticación en su estilo (2002: 120). Entre los representantes más importantes de este subgénero, el autor señala a Fernando Colomo y José Luis Garcí. Con respecto a *Tigres de papel*, Stone afirma que la película puede entenderse como una fotografía instantánea de una generación y que su discurso celebra el liberalismo juvenil como reemplazo de una arcaica moral burguesa. Asimismo, destaca que el lenguaje coloquial con el que se habla de sexo y política estaba dirigido especialmente a una nueva generación que abandona la dictadura sin mirar atrás.

Además de las referencias a los aspectos lingüísticos y expresivos, Stone afirma que las películas de la comedia madrileña supusieron una reinención del lenguaje fílmico. Explica que los directores dejan atrás el cine metafórico y optan por un modo de hacer películas que representa un nuevo modelo en el que confluyen pensamiento y acción, donde la libertad en el discurso de los personajes se refleja en la naturalidad del estilo fílmico. Por otra parte, Stone señala que el escaso presupuesto que supusieron los nueve millones de pesetas (54.000 euros) con los que se rodó *Tigres de papel*, obliga a un rodaje compuesto por planos de larga duración, sonido directo e improvisación en las interpretaciones. Por último, el autor también se refiere a *Opera prima* para relacionar el bajo presupuesto del filme con la estética de este, y lo ejemplifica cuando se refiere a que es una película rodada mayoritariamente en planos medios, para abaratar costes. Igualmente, afirma que se trata de una instantánea del Madrid de la época y que estas comedias hicieron del “pasotismo” una especie de “postura política” (*political stance*) (2002: 124).

En el caso de la publicación de Stone, una vez más se observan influencias tanto de rasgos que señala la crítica militante de Transición sobre las películas de la comedia madrileña, como de características que defiende la nueva crítica en aquel mismo tiempo. Es así que, por un lado, Stone incluye algunas películas de la tercera vía dentro del subgénero, ya que señala que la única diferencia entre ambas tendencias es la generación a la que se dirigen. A este mismo discurso remiten referencias como detectar una actitud de “pasotismo” en los personajes, o señalar la improvisación en cuanto a las interpretaciones, ya que se hacía referencia a que los directores de estas películas simplemente se dedicaban a filmar, sin estilo trabajado, a unos personajes

con un guión abierto (y a pesar de que los propios directores de las películas declaran en varias ocasiones que las actuaciones se ensayaban de forma exhaustiva). Del otro lado, se recoge parte del discurso que realizó la nueva crítica cuando Stone se refiere a que en las películas del subgénero se habla de las recién estrenadas libertades de los jóvenes.

Nuria Triana-Toribio también relaciona, por un lado, las películas de la comedia madrileña con el cine de tercera vía, ya que considera que ambas responden a la fórmula de ser un cine dirigido a un público joven adulto, con cierta formación cultural pero que no renuncia a disfrutar de un cine entretenido y accesible (2003: 114). Sin embargo, a lo largo de la publicación, la autora identifica la renovación del cine español de los años ochenta, tanto en cuestiones estéticas como de contenido, en las obras de Fernando Colomo, Fernando Trueba y, especialmente, Pedro Almodóvar (2003: 134). De esta forma, la autora entiende que las películas de la nueva comedia tienen más elementos de ruptura con la tradición cinematográfica española que de continuidad con formas precedentes como la tercera vía. El glosario que acompaña a su trabajo *Spanish National Cinema*, incluye una entrada a la *Comedia madrileña* o *Nueva Comedia Madrileña*, y la define como “una etiqueta creada para identificar el trabajo de directores que hacen su debut a finales de los años setenta y principios de los ochenta con comedias destinadas a un público joven y urbano. Un ejemplo es *Opera prima*”¹³.

Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio señalan a la comedia madrileña, a la que también se refieren como “Escuela de Argüelles”, siguiendo a Hopewell, como el relevo del cine de tercera vía (2004: 147-148; 2005: 219-220). Los autores afirman que el objetivo de estas películas es la identificación generacional y la simpatía emocional con los jóvenes progresistas de la época, conectando en este sentido con Monterde. Asimismo, aluden a la escasez de presupuesto como la razón de que los filmes estén habitualmente realizados en casas de amigos y de que, por ello, alguna crítica de su tiempo los asociara, de forma inapropiada, a una especie de *nouvelle vague* en el marco del cine español. Finalmente, denuncian la peculiar formación cinematográfica

¹³ [...] was a label created to identify the work of directors who made their debut in the late 1970s and early 1980s with comedies aimed at a young and urban audience. An example is *Opera prima*.

de los directores responsables de estas películas cuando afirman que su: “única cátedra estaba formada por las butacas de los cines de barrio y de sesión doble” (2004: 149).

Tras estas cuestiones generales, los autores hablan por separado de algunas películas que consideran representativas del subgénero. En relación a *Tigres de papel* afirman que, si bien por un lado, se puede entender como una crítica comprensiva a las contradicciones de la progresía de la época; por otra parte puede comprenderse como la exposición de una actitud vital que se basa en camuflar, bajo la retórica, la falta de una verdadera acción política (2004: 148; 2005: 220), en línea con Fernando Martín en su artículo para la *Antología crítica*. Para ejemplificar esta interpretación, además, los autores hacen referencia a la calificación de “derecha civilizada” que utilizaron Pérez Perucha y Ponce (1986: 36), ya que, según ellos, los personajes de esta película se conforman con el estrecho margen de libertades que ofrecía la democracia de la época.

A continuación, hablan de la aparición en estas películas de la “movida madrileña” y de ausencia de discurso en ellas, para lo cual ofrecen el ejemplo de *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* En tercer lugar, afirman que con *Opera prima* se lanza el modelo del “individualismo pasota”, cuyo estereotipo se prolonga en los personajes de *Vecinos*, *A contratiempo* y *Pares y nones* (aquí recuperan el discurso de Juan Miguel Company en *Contracampo*). Finalmente, se refieren a las películas *El hombre de moda* (Fernando Méndez-Leite, 1980) y *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* como otros títulos que reflejan el desencanto de la época, pero señalan que, a diferencia con las anteriores, éstas sí sostienen un discurso que pretende romper con los tabúes de la burguesía de la época, especialmente en lo que se refiere a la cuestión sexual. Del análisis de esta publicación, por tanto, se extrae que los autores heredan el discurso que realizó la crítica militante en la Transición. Una muestra de esto se observa en el establecimiento de la comedia madrileña, de nuevo, como una continuación de la tendencia cinematográfica de la tercera vía. Además de esto, se desarrollan las ideas establecidas por la crítica militante cuando se afirma que estas películas son complacientes y carentes de discurso político, por lo que, en efecto, se constituyen como un cine propio de la ideología de derechas.

Por otra parte, Meritxell Esquirol y Josep Lluís Fecé afirman que las primeras rupturas que se producen en el marco del continuismo general del cine español de la Transición, son las protagonizadas por las primeras obras de los directores Fernando Colomo, Fernando Trueba y Pedro Almodóvar. Como principal argumento para esta tesis, los autores señalan el hecho de que estos realizadores forman parte de: “unas generaciones cuya cinefilia no se reduce únicamente al cine de autor europeo, sino también al gusto por los géneros populares [...]” (2005: 176). En este caso, Esquirol y Fecé reconocen la aparición de una nueva forma de entender el cine y la transición política, postura que se corresponde con la que mantuvo la nueva crítica cinematográfica en la Transición.

Bernard P.E. Bentley considera por su parte que las películas de la comedia madrileña muestran reflexiones y paradojas en torno a la nueva sociedad española en la medida que hablan de parejas que, en el contexto de la España democrática, renegocian sus relaciones, frecuentemente tras haber sufrido una separación sentimental (2008: 232-234). Bentley concreta el perfil sociológico de los personajes en *progres* de entre veinte y treinta años de edad. En cuanto a las condiciones de producción de los filmes, el autor se refiere a que las dificultades llevan a sus directores a utilizar un estilo naturalista que está reforzado por la utilización actores no profesionales, que en realidad eran amigos y compañeros de los realizadores, y con los que ya habían realizado cortometrajes en el pasado. Entre los títulos que Bentley recoge como pertenecientes al subgénero habla de los cinco primeros largometrajes de Fernando Colomo: *Tigres de papel*, *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este?*, *La mano negra*, *Estoy en crisis* y *La línea del cielo*; así como de *Opera prima* de Fernando Trueba, *Vecinos*, *Crónica de un instante* (Antonio Pangua, 1981), *Pares y nones* (José Luis Cuerda, 1982), *A contratiempo* (Óscar Ladoire, 1982), *Bajo en nicotina* (Raúl Artigot, 1984).

De esta forma, por un lado Bentley observa estas películas como un espacio de representación de las relaciones sentimentales de pareja a través de personajes que ya poseen experiencias previas de vida en común, lo cual remite al discurso de la nueva crítica. Sin embargo, al conectar el subgénero con el cine de la tercera vía, así como al hablar de signos de “pasotismo” y nostalgia en estas películas, el autor se acerca al

discurso de la crítica militante. Finalmente, a pesar de indicar que las difíciles condiciones de producción constituyen una característica del subgénero, Bentley incluye entre los títulos que lo conforman a filmes como *Estoy en crisis* o *Pares y nones*, que se realizaron según modelos de producción diferentes a los que se utilizaron en los primeros filmes. De esta forma, aunque llaman la atención algunas aportaciones originales en la revisión del subgénero, de nuevo en la publicación de Bentley se identifica una mezcla de afirmaciones que provienen de los discursos que la crítica cinematográfica emitió en el momento de aparición de las películas.

Vicente J. Benet enmarca la comedia madrileña dentro la etapa de la modernidad que tiene lugar durante los años setenta y principios de los ochenta en España, y que antecede de forma inmediata a la posmodernidad (2012: 393). Benet desvincula completamente el subgénero de la tendencia *underground* que para él representa, por ejemplo, el cine que realizan en aquellos años Iván Zulueta o Pedro Almodóvar. No obstante, identifica como elementos comunes entre ambas la voluntad de renunciar a la veta de cine contestatario que tuvo lugar durante los años sesenta y setenta para integrarse en los circuitos comerciales y la búsqueda progresiva de una profesionalización en los modos de hacer cine. De manera concreta, Benet habla de que las películas de la comedia madrileña tienen una importante base cinéfila, como demuestra su influencia de la *nouvelle vague*, así como que su objetivo era festejar las nuevas libertades en el contexto de la ciudad de Madrid.

Todo esto, señala, se realizaba dentro de las convenciones genéricas de la comedia, elección que jugó a favor del éxito en taquilla, como demuestra con la mención del éxito comercial que supuso *Opera prima*. Por tanto, a pesar de la brevedad del análisis que realiza Benet sobre el subgénero, de sus afirmaciones se extrae que el autor tiene una postura similar a la que defendió en su momento la crítica favorable al género, ya que destaca los rasgos relativos al manifiesto gusto por el cine de los realizadores de las películas y, aunque habla de la adscripción a las convenciones del género de la comedia, no analiza la tendencia por cuanto su relación con la tradición cinematográfica española, sino que resitúa el fenómeno en un nivel más global.

Desde la corriente de estudios de los géneros cinematográficos, Steven Marsh identifica a la “Nueva Comedia Madrileña” (2013: 196) como un subgénero característico de la Transición, ya que considera que tras la muerte de Franco, si bien la comedia introduce representaciones relativas a las libertades recién adquiridas por los españoles (consumo de drogas, liberación sexual, música *rock*, presencia irónica del discurso político tradicional), no es menos cierto que el género se resiste a romper completamente con las formas culturales y estéticas provenientes del pasado. Por otra parte, Marsh agrupa dentro del subgénero a los tres primeros largometrajes de Pedro Almodóvar: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, *Laberinto de pasiones* y *Entre tinieblas* (1983); a las dos primeras películas de Fernando Colomo: *Tigres de papel* y *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?*; y, finalmente, a *Opera prima*, bajo el criterio anteriormente citado de que en estas películas se establece una tensión entre fuerzas de ruptura y de continuidad con la práctica del género de la comedia cinematográfica en España. De esta manera, el autor coincide en una visión del subgénero como una manifestación cultural propia de una posmodernidad que emergía en nuestro país en los años de la transición a la democracia.

Tras el análisis del discurso crítico y de la bibliografía en la que se menciona el subgénero, se pueden extraer dos conclusiones que, a su vez, coinciden con la línea de pensamiento de Palacio (2011) y Castro de Paz y Cerdán (2011), anteriormente mencionadas: en primer lugar, las dos visiones que surgen de la comunidad interpretativa de la crítica de cine se corresponden con la posición política y con la percepción vital con la que cada sector valora el proceso de la Transición a la democracia; por su parte, en el caso de la bibliografía académica que aparece en los años posteriores al fenómeno cinematográfico, se observa cómo cristalizan las afirmaciones realizadas por la crítica durante la Transición. En este último caso, esta cristalización se manifiesta, bien porque los mismos autores (provenientes del ámbito de la crítica) mantienen su discurso a lo largo del tiempo y se ha convertido en el discurso hegemónico de la historia del cine español, bien porque, que a falta de un estudio específico del subgénero, existe un sector de autores que mezclan las afirmaciones que la crítica realizó durante la Transición, por lo que se fusionan los

discursos de una y otra visión, dando lugar a la combinación en un mismo texto, de argumentos que, en origen, respondían a visiones antagónicas del fenómeno. Es por ello que el estudio del discurso emitido en torno al subgénero de la comedia madrileña no ofrece una respuesta clara y sistemática de las características y el corpus que integra el subgénero, por lo que se hace necesario establecerlas a lo largo del siguiente epígrafe.

2.4 Definiendo el subgénero: de la comedia madrileña a la nueva comedia sentimental

Tal y como se extrae del trabajo realizado en las primeras fases de la investigación, tanto la crítica cinematográfica como la bibliografía académica se han referido al subgénero de la comedia madrileña, pero sin establecer de manera comparada elementos que lo definan, o un grupo de películas que lo conformen. Éste es, por tanto, el objeto final de esta primera fase de la investigación, para lo cual se ha recurrido tanto al visionado de todos los títulos mencionados o relacionados por la crítica como a las aportaciones teóricas de Rick Altman (2000), desarrolladas en el primer capítulo de nuestra tesis. En base a ellas se establecen las cuatro características fundamentales del subgénero, que aquí optaremos por denominar definitivamente como “nueva comedia sentimental”.

La primera evidencia constatable es que estas películas se plantean desde un modelo independiente de producción que se aleja de los esquemas convencionales presentes hasta ese momento en nuestro país. Como se extrae del análisis realizado hasta ahora, este esquema se basa en la idea de autogestión y, en ocasiones, toma la forma empresarial de la cooperativa. A su vez, surge como resultado de nuevas formas de trabajar en la época inicial en la que este grupo de jóvenes cineastas ruedan cortometrajes y, posteriormente, continúa y se extiende al momento en que dirigen sus primeros largometrajes. Con esta apuesta, los realizadores pretenden no perder el control sobre los temas y las formas de sus películas, parcelas de poder que temen tener que entregar como pieza de cambio si optan por el modelo de producción tradicional.

Por una parte, los modos de hacer de la comedia asentada en el circuito industrial, ya no conectaban con los gustos e intereses de esta nueva generación de jóvenes; por otra, los productores de la industria cinematográfica de aquel momento no confiaban en que la manera que estos cineastas noveles tenían de entender el cine pudiera ser rentable a nivel comercial. Este es el origen de un modelo de trabajo en el que cada película era concebida como un proyecto, casi una aventura, que exigía actitudes colaborativas: los equipos técnicos y artísticos intercambiaban sus funciones a lo largo de las películas, el dinero para la financiación provenía de los propios participantes en las películas, con participaciones de sus propios amigos y familiares. Los escenarios interiores en los que se desarrollan la mayor parte de las historias se corresponden con viviendas reales de las personas que rodean a los cineastas, que aprovechan también el vestuario que pertenece que pueden aportar los propios actores o gente cercana.

En el mismo sentido, se idean historias con guiones cuya producción fuese muy barata. Lo que resulta más reseñable de la adopción de esta forma de organización es que para estos cineastas es más importante el contenido de lo que quieren expresar que el resultado estético y formal de cómo se presenta. Óscar Ladoire, coguionista de *Opera prima* y protagonista de este largometraje y de la mayor parte de los cortometrajes del subgénero, cofunda Opera Films junto a Fernando Trueba. Tras el éxito obtenido con *Opera prima*, el propósito de estos jóvenes al convertirse en sus propios productores es, tal y como expresa el propio Ladoire y recoge el crítico Carlos Tuy: “Poder enfocar la producción como algo a favor de la película, acabar con el viejo y nefasto enfrentamiento entre producción y dirección y, a la vez, controlar el trabajo de una forma total” (1981: 24).

Es así que algunas películas que en ocasiones se han agrupado bajo el subgénero de la comedia madrileña, quedan fuera de la redefinición que aquí se elabora de la nueva comedia sentimental, puesto que no se realizaron bajo un modelo de producción independiente. Algunos de estos títulos son: *Estoy en crisis* (Fernando Colomo, 1982), *Pares y nones*, *A contratiempo*, *Dos mejor que uno* (Ángel Llorente, 1984) y, por supuesto, *Sé infiel y no mires con quién* (Fernando Trueba, 1985) *La vida*

alegre (Fernando Colomo, 1987) o *El juego más divertido* (Emilio Martínez-Lázaro, 1988).

El segundo rasgo que comparten las películas adscritas al subgénero de la nueva comedia sentimental es que presentan, como tema central y más importante de todos los que se desarrollan, el re-descubrimiento del amor, una característica que vienen definida por la influencia de las películas habladas en francés que forman parte del imaginario cinéfilo de la joven generación de realizadores que se incorporan a la industria a finales de los años setenta.

Esta cuestión resulta de gran trascendencia, por lo que pasa formar parte del propio nombre del género, ya que establece una frontera entre numerosos títulos de la nueva comedia de la Transición que no hacen de la reconquista o conquista de una nueva pareja su principal temática. En este apartado también es importante señalar que el tema principal siempre se desarrolla desde un punto de vista masculino y se suele recurrir a la figura del triángulo amoroso. Finalmente, es común a estas películas que el tratamiento de fracaso sentimental no se relaciona con un proceso histórico de memoria, ni sucede como consecuencia de la represión vivida durante el franquismo. En este sentido, en las películas de la nueva comedia sentimental se prescinde del componente nostálgico o melancólico que implica la toma de conciencia de haber perdido la oportunidad de disfrutar la sexualidad o de mantener un tipo de relaciones sentimentales diferentes, debido a la educación y a la moral franquista.

Por el contrario, esa frustración se presenta como consecuencia de una cierta concepción idealizada de la mujer. Los personajes masculinos de las nuevas comedias se encuentran con graves problemas para aplicar este esquema de amor romántico a la realidad, ya que proviene del universo cinéfilo en el que están imbuidos. Las películas del subgénero, por tanto, ponen en pantalla las tensiones y luchas que sufren estos hombres en el proceso de ajuste de actitudes y comportamientos para que resulten acordes a la realidad social en la que viven.

De acuerdo a estas ideas, quedan más allá de las fronteras del subgénero, por ejemplo, las películas de Pedro Almodóvar, en las que el tema central no es el re-descubrimiento del amor, suelen tener una estructura coral y no basan su esquema

narrativo en la presencia del triángulo amoroso. Por la misma razón, también quedaría fuera del corpus de la nueva comedia sentimental la tendencia catalana de la nueva comedia, con títulos como: *L'orgia*, *Tres en raya*, *Salut y força al canut* o *La quinta del porro*. Otros títulos que no presentan el tema amoroso como su argumento principal son: *La mano negra*, *Pestañas postizas* o *Bajo en nicotina*.

A este conjunto de largometrajes se les suma un nutrido núcleo de cortos, que aunque irradiados por algunas de las características del subgénero, no tienen una temática centrada en el re-descubrimiento del amor: *¿Qué se puede hacer con una chica?*, *Néstor no corre* (Manuel Marinero, 1969), *La retransmisión* (Miguel Ángel Díez, 1974), *Pomporrutas imperiales*, *Tu amiga Marilyn* (Diego Galán, 1976), *La retención* (Óscar Ladoire, 1978), *Seguros en la calle* (Guillermo Moliní, 1978), *No soy yo pero... me parezco* (Miguel Ángel Polo, 1979), *¿Por qué te huele el aliento, Papá Noel?* (Alberto Sotillo, 1980), *Fundidos y encadenados* (Carlos Alonso, 1980), *¡Para unas prisas!* (Andrés Santana, 1980), *Tunait is de nait* (Julio Sánchez Valdés, 1980) y *Tiempos duros en Ríos Rosas* (Manuel Marinero, 1981).

También por motivos temáticos, otros filmes que no forman parte del canon exclusivo de la nueva comedia sentimental, en este caso por no abordar la narración desde un punto de vista masculino son: *Femenino singular* (Juanjo López, 1982), y de nuevo, *De fresa limón y menta*, y las primeras películas de Pedro Almodóvar, como *Pepi*, *Luci*, *Bom* y *otras chicas del montón* o *Laberinto de pasiones*. Finalmente, un conjunto de películas y cortometrajes también queda fuera del corpus de la nueva comedia sentimental porque en ellas se realiza una mirada nostálgica hacia el pasado, en el sentido en que el franquismo impidió unas experiencias vitales (sentimentales y sexuales) que ya no pueden recuperarse. Entre ellas se encuentran títulos como: *El hombre de moda*, *Sus años dorados* (Martínez Lázaro, 1980), *Viva la clase media* y *Estoy en crisis*, estas sí mucho más cercana a los planteamientos de la tercera vía.

En tercer lugar, las películas de la genuina nueva comedia sentimental comparten un conjunto de rasgos de estilo que derivan de un universo de referencias compartidas y que responden a una sensibilidad común. Este estilo se concreta en el “hiperrealismo”, en el sentido en que lo concebía Baudrillard (2008). En este sentido,

aunque las películas descansan sobre una estética naturalista, ya no pueden ser concebidas en un universo que no esté influido por una cultura audiovisual global. Por tanto, estos filmes utilizan recursos que transmiten realismo acordes con esta nueva sensibilidad; lenguaje de la calle, interpretaciones de actores no profesionales, sonido directo, iluminación natural o localizaciones reales. Pero a la vez se aprecian signos de relectura o de parodia, en el sentido en que la define Hutcheon (2005), de otros productos audiovisuales, como del cine de géneros clásico de Hollywood. Es decir, ni los elementos naturalistas se utilizan con una vocación de compromiso con la representación de la realidad similar a la que perseguían las películas neorrealistas, ni las revisiones de los géneros clásicos o de la utilización de rasgos estilísticos que provenían de la *nouvelle vague* o del cine suizo responden a los conceptos modernistas de homenaje o influencia. Muy al contrario, tal y como lo plantean autores como Baudrillard o Hutcheon (aunque con diferentes valoraciones del fenómeno), en la posmodernidad toda manifestación cultural está basada, no ya en el mundo real, sino en otro texto anterior, porque el mundo de la cultura ya forma parte de la realidad. De esta manera, las referencias culturales compartidas por los integrantes de la nueva generación de cineastas aparecen como rasgo estilístico común en todas las películas que conforman el subgénero.

También dentro de los rasgos de estilo comunes, en las películas de la nueva comedia sentimental la ciudad emerge como un escenario específico y se modifica la forma de hablar sobre ella y la mirada que hasta entonces había ofrecido el cine español. Se establece así como un espacio abierto, moderno y global a través de la representación que se realiza de los espacios públicos, pero la verdadera novedad se produce en la forma de mirar los espacios íntimos, los hogares, en donde los protagonistas desarrollan su identidad al margen de las presiones del exterior y de los usos que socialmente se establecen para los espacios comunes.

Tomando como base al hiperrealismo como rasgo de estilo más característico de las películas del subgénero, quedarían fuera cortometrajes como *A mi querida mamá* (Mischa Muller, 1977), *Menos mi madre y mi hermana* (Jaime Villate, 1978), *Éranse dos veces* (Íñigo Botas, 1979), *El exhibicionista* (Íñigo Botas, 1981) o *Woody y yo* (Manuel Valdivia, 1981), y películas como las anteriormente comentadas *¿Qué hace*

una chica como tú en un sitio como este?, *Best seller (la mejor venta)*, *De fresa, limón y menta* o las películas de Pedro Almodóvar, ya que todas ellas poseen estilos más transgresores y cercanos a la estética y a la cultura *underground*, como es el cómic.

El último rasgo que define a la nueva comedia sentimental es su carácter experimental y efímero. Dentro de esta doble condición, las películas de la nueva comedia sentimental responden a un carácter experimental por cuanto suponen una etapa de aprendizaje de la profesión para las diversas personas que trabajan en las ellas. Bien por la falta de posibilidades para participar en proyectos surgidos de la industria cinematográfica y que fueran de su interés, bien por la carencia de formación práctica que denunciaban estos jóvenes con respecto al plan de estudios de que ofrecía la enseñanza universitaria, lo cierto es que coinciden en la necesidad de experimentar sobre el campo y, en definitiva, estos primeros rodajes serán la verdadera escuela en su camino hacia la profesionalización de su actividad. Pocos años después, a la altura del año 1982, los jóvenes cineastas superan su etapa de aprendizaje y se consideran profesionales en diferentes disciplinas de la industria audiovisual, con lo que se integran en ella y abordan proyectos de mayor envergadura técnica y económica.

Con respecto a su condición efímera, en primer lugar, la sociedad española (y el público cinematográfico), de los años del tardofranquismo y la Transición a la democracia evoluciona a lo largo del período. Por un lado, las nuevas libertades ya son algo corriente en la vida de los españoles y verlas reflejadas en el cine ya no resulta fresco y novedoso, especialmente para el público joven al que iban dirigidas las películas del subgénero. Al término de la Transición, este público está inmerso en sus propias vivencias y en la búsqueda de su realización como individuos en un contexto de libertades democráticas. En segundo lugar, las tensiones que generaba el proceso de cambio social en el sector de los jóvenes-adultos españoles; las contradicciones que se apreciaban entre una modernidad que terminaba y la posmodernidad emergente que reflejaban las películas del subgénero, ya no tienen sentido. Al final del período, la transición de paradigma de pensamiento se está completando y la comprensión del mundo propia de la posmodernidad se ha generalizado en la sociedad española, sobre todo en las generaciones educadas en la época del desarrollismo, cuya visión de la

realidad, de la sociedad de consumo y de los productos culturales no tiene ya nada que ver con la concepción que imperaba en la modernidad.

Bajo las condiciones que impone este último criterio, películas como *¿Qué se puede hacer con una chica?*, quedarían fuera del corpus de la nueva comedia sentimental, puesto que sus personajes habitan en una España aún muy cerrada y en la que aún no se perciben claramente verdaderos signos de cambio social: para los chicos, las mujeres siguen siendo una entelequia, figuras idealizadas con quienes no saben cómo comportarse y, para ellos, el cine es aun el refugio en el que evadirse de una vida cotidiana en la que raramente ocurre algo. En el otro margen temporal, películas como *Pares y nones*, *Sé infiel y no mires con quién* ya se sitúan en un contexto en el que la dialéctica entre modernidad y posmodernidad que se establecía en las películas de la nueva comedia sentimental ya se ha superado, por lo que la cosmovisión posmoderna se ha impuesto sobre la fase cultural anterior.

Del cruce de los cuatro rasgos que definen el subgénero, se extrae el corpus más restrictivo de películas que lo representan, que queda conformado por un conjunto de ocho cortometrajes y tres largometrajes que aparecen entre los años 1974 y 1982. Los títulos de los cortometrajes son: *Lola*, *Paz y yo*, *Óscar y Carlos*, *En un París imaginario*, *Usted va a ser mamá*, *En legítima defensa*, *Homenage à trois*, *El león enamorado* y *Óscar y Carlos 82*. Finalmente, los tres largometrajes que se encuentran en el subgénero son: *Tigres de papel*, *Opera prima* y *Vecinos*.

Capítulo 3. Las películas de la nueva comedia sentimental

3.1 El periodo de formación: los cortometrajes de la nueva comedia

***Lola, Paz y yo* (Miguel Ángel Díez, 1974)**

Lola, Paz y yo es el primer cortometraje con vocación profesional que dirige Miguel Ángel Díez. Rodado en color, tiene una duración de dieciocho minutos pero, tal y como confiesa Fernando Colomo (Torres, 1978), uno de sus productores, tuvo que reducirse a trece minutos con el fin de acceder a las salas cinematográficas, ya que debido a las presiones recibidas por los distribuidores y exhibidores del momento, que trataban competir con las recientemente extintas emisiones obligatorias del NO-DO, buscaban piezas de una duración similar al noticiario.

El cortometraje comienza con una escena en la que los estudiantes universitarios Santiago (Santiago Cañizares) y Tote (Tote Trenas) están revelando unas imágenes en el piso donde tienen instalado su estudio fotográfico. Mientras realizan esta actividad, conversan acerca de sus respectivas relaciones sentimentales. Por un lado, Tote mantiene una relación desde hace dos meses con una chica con la que realiza viajes los fines de semana y con la que mantiene relaciones sexuales. Este hecho fascina a Santiago, que tras más de dos años de relación con Lola (Lola Castro), afirma no haber conseguido intimar con ella en este sentido. Tote, con el fin de ayudar a su amigo a construir un entorno agradable que le permita conseguir su objetivo, le propone la idea de llevar a Lola al piso en el que se encuentran. Santiago trata de poner en marcha la estrategia de ir con Lola al estudio, de manera que propone a su novia cambiar el plan que tenían acordado previamente de ir al cine. Lola rechaza la idea de forma tajante. Al salir, Lola pide a Santiago que la lleve a casa, pero él la convence para dar un paseo. Dentro del coche, la pareja charla sobre la película que acaban de ver. Santiago aprovecha el trayecto para alejarse de las calles concurridas del centro y, sin previo aviso, aparca el coche en un lugar escasamente frecuentado y mal iluminado. Lola, que imagina la razón de ese comportamiento, pregunta

directamente a Santiago. Ante la imprecisión de la respuesta de él, ella le deja claro que se ha dado cuenta de lo que pretende y de que, si quiere mantener relaciones sexuales con ella, tendrán que casarse. Santiago, sorprendido, no es capaz de responder a esta advertencia. Al día siguiente, Santiago y Tote, mientras realizan unos ejercicios fotográficos, conversan acerca del fracaso del plan de Santiago la noche anterior. No obstante, el protagonista se muestra decidido a volver a intentarlo.

La segunda parte del corto comienza cuando Santiago conduce por la zona universitaria y se ofrece a llevar a su colegio mayor a Paz (Paz Isern), una estudiante de la Licenciatura en Farmacia a la que no conocía previamente. Santiago acaba ofreciendo su proyector de diapositivas (que se encuentra en el estudio fotográfico) a Paz. A pesar de que, aparentemente, Santiago realiza la oferta con el fin de ayudar a Paz a estudiar, su verdadero objetivo es el de intimar con ella.

El desenlace del cortometraje narra, en primer lugar, cómo Santiago engaña a Lola para no verla esa tarde. Posteriormente, Santiago recoge en el colegio a Paz, y se trasladan al estudio, en donde él emprende varios intentos de acercamiento a la chica, pero ella le rechaza. Consciente Santiago de que no va a conseguir lo que pretende con Paz, aprovecha una visita al baño de ésta para telefonear a Lola y decirle que, finalmente, puede verla esa tarde. Cuando Paz regresa al salón, Santiago simula una emergencia que les obliga a abandonar el piso. Paz se extraña por el repentino cambio de planes, pero lo acepta sin cuestionarlo. Finalmente, en el camino de vuelta al colegio mayor de Paz, Santiago finge una avería en el coche para poder desembarazarse de la chica y así evitar acompañarla de vuelta a casa. Casi a modo de epílogo, una última secuencia narra cómo Santiago vuelve a la rutina de su relación con Lola, a la que esa tarde va a acompañar a casa de su hermana, aunque a él no le apetece ese plan.

El cortometraje desarrolla una única trama: los sucesivos intentos de Santiago de mantener relaciones sexuales con una mujer: primero Lola, posteriormente Paz. No obstante, *Lola, Paz y yo* desarrolla dos temas. El primero de ellos reflexiona en torno a las relaciones sentimentales, pero se aborda de un modo diferente a su representación habitual en la tradición cinematográfica española. En primer lugar, no se trata tanto del amor idealizado y con connotaciones románticas, sino que los protagonistas ya se

encuentran en el punto de tener una pareja y, por tanto, experiencia en las relaciones sentimentales. Santiago ya mantiene una relación estable con Lola pero, lejos de ser un amor idílico, se muestran los evidentes problemas que afectan a la pareja tanto en cuestión de intereses comunes como de comunicación. Estos problemas se exploran a través de la figura del triángulo amoroso, cuyo tercer vértice es Paz. A través de ella, Santiago indaga las alternativas que ofrece una mujer diferente a la que es su pareja y se plantea si mediante un nuevo modelo de chica conseguirá su objetivo más inmediato: mantener relaciones sexuales. Resulta novedosa la representación como algo problemático de que sea Santiago, un personaje masculino, quien muestre dificultades a la hora de relacionarse de manera sincera y madura con las mujeres a las que intenta acercarse. El segundo de los temas plantea el conflicto que representaba el sexo en el contexto en que se enmarca el cortometraje.

Por otra parte, a través de sus acciones, los personajes que aparecen son los encargados de hacer avanzar la historia. De los cuatro personajes Santiago es el protagonista. Tanto él como su compañero de estudios, del que no se dice el nombre pero al que en los títulos de crédito se identifica como Tote, son unos jóvenes de unos veinte años que estudian en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid (rama Imagen). El estatus socioeconómico de los personajes y de sus familias es de clase media o media alta.

En cuanto a las actitudes que conforman la personalidad de estos dos personajes masculinos, coinciden en su interés por aspectos relacionados con las humanidades y las ciencias sociales en general, y por el arte y los medios de comunicación en particular. Este interés lleva a pensar que ambos tienen una mentalidad abierta y receptiva en cuestiones relativas a la cultura, lo que les dota de cierto aire de modernidad. Otra característica que comparten los dos jóvenes es su interés por llegar a mantener relaciones sexuales con mujeres, lo cual llega hasta el punto de que no dudan comportarse de una manera manipuladora. De esta forma, Santiago se presenta como un personaje capaz de mentir y de tergiversar situaciones. Como se ha mencionado previamente, Santiago intenta llevar a Lola al estudio de revelado fotográfico para favorecer el ambiente de intimidad, y posteriormente le engaña para llevar a cabo la misma maniobra, esta vez con Paz. Aunque en otro nivel,

también se puede considerar como engaño la estrategia de Santiago de plegarse a todos los deseos de Lola. A pesar de que él no esté interesado en actividades como ir al cine a ver determinadas películas o en visitar a la hermana de su novia. Con esta forma de actuar Santiago persigue alargar en el tiempo su relación para que Lola perciba una sensación de formalidad (entendida en sentido tradicional), y así abandone las reticencias a mantener relaciones sexuales con él. En resumen, con estas acciones Santiago se presenta de un modo cobarde y cínico para el espectador, lo cual se reafirma al final de la película cuando, ante la constatación de que Paz tampoco pretende mantener relaciones íntimas con él, vuelve con su novia aun a sabiendas de que esa relación no le hace feliz.

Por otro lado, en el cortometraje aparecen dos personajes femeninos. Lola, que también tiene unos veinte años de edad, vive en casa de sus padres en Madrid y es pareja sentimental de Santiago. Con respecto a su estatus cultural, en el cortometraje no se especifica si ella tiene algún tipo de formación académica, aunque se sabe que es aficionada al cine. En cuanto las características que definen su personalidad, se trata de una chica con una moral conservadora promovida desde su propio entorno familiar; como demuestra el que, a pesar de su mayoría de edad, sus padres la obligan a estar de vuelta en casa a las diez y media de la noche, imposición que ella acepta con naturalidad. Además, como ya se ha reflejado con anterioridad, Lola ha tomado la decisión de no mantener relaciones sexuales hasta que no reciba una propuesta formal de matrimonio y se esfuerza por evitar situaciones que Santiago pudiera malinterpretar o utilizar para intentar que ella cambie de opinión. A lo largo de la narración, esta forma de pensar es reforzada con el interés de la joven por cuestiones morales, como se demuestra cuando comenta la importancia de los valores espirituales de los personajes en la película *A Walk With Love and Death* (*Paseo por el amor y la muerte*, John Huston, 1969), de lo que se burla Santiago. Finalmente, otro indicador de esta mentalidad conservadora es que tiene una hermana mayor, Cristina, que vive independizada de su familia, pero a la que se alude como un personaje débil y dependiente de su entorno más cercano. En este sentido, los encuentros con Cristina tienen lugar en la casa en la que vive la hermana. La elección tanto del lugar, un espacio cerrado y no uno público, como del tipo de actividad que realizan (hablan de

jugar al parchís) indican una forma ingenua e infantil de vivir la experiencia de su juventud. Por último, es destacable que en la relación de pareja es Lola la que marca las pautas a seguir, las actividades que realizan, o las que ella no está dispuesta a tolerar, situación ante la que Santiago pliega sus propios intereses e intenta complacerla. Finalmente, es interesante que las formas expresivas (lingüísticas y gestuales) que Lola utiliza en su vida cotidiana son hoscas y transmiten mal humor y una cierta amargura, ya que recrimina continuamente a Santiago diferentes actuaciones: desde llegar tarde a sus citas hasta no llamarla por teléfono, pasando por las exigencias de realizar las actividades que a ella le apetecen, como visitar a su hermana o ir a ver la película que ella determine.

Paz es el último personaje femenino que aparece en el cortometraje. También se trata de una joven que, durante los años que cursa la Licenciatura en Farmacia en la Universidad Complutense de Madrid, vive en un colegio mayor de Ciudad Universitaria, por lo que procede de fuera de Madrid. Tanto la elección de la formación en farmacia, como su apariencia, de la que se hablará más adelante, indican que el personaje proviene de lo que se conoce como buena familia. En la construcción del personaje de Paz entran en juego una serie de actitudes que la definen. Por un lado, aunque no sea independiente económicamente, es una chica que vive fuera del núcleo familiar. Este hecho, junto a que acceda a acompañar en el coche y a un entorno privado a un chico que no conoce, habla de una personalidad abierta, segura de sí misma y, hasta cierto punto, moderna. No obstante, ante el perceptible interés de Santiago para intimar con ella, Paz se incomoda y comienza a dar señales de que no está interesada ni en dejarse fotografiar, ni en mantener relaciones sexuales con el joven. Sin enfadarse ni recriminarle su falta de tacto, Paz consigue poner fin a una situación desagradable, ya que él capta las indirectas.

Finalmente, existe un tercer personaje femenino cuya inclusión en este análisis resulta interesante, aunque su aparición en la película se reduzca a una referencia en una conversación. Se trata de la chica con la que Tote mantiene una relación, que entronca con un nuevo tipo de comportamiento mucho más libre. Como se ha indicado, si bien este personaje solo aparece mediante una conversación que

mantienen Santiago y su amigo, para ellos transmite una imagen positiva y fresca que se distancia de los valores que reflejan y, en menor medida, de Paz.

Por otra parte, el contexto temporal del relato es contemporáneo al momento de realización de la película, en torno al año 1974, por lo que la historia se sitúa en los últimos meses del franquismo. A su vez, el relato comprende en torno a dos días de la vida de los personajes, tal y como indican ciertas coordenadas temporales como el paso de los días en que Santiago queda con Lola. La narración de la historia se organiza de manera lineal y sin más alteraciones de la duración del relato que la utilización de elipsis convencionales. Espacialmente, la historia está ambientada y rodada en Madrid y la Ciudad Universitaria, entorno urbano que se presenta como una ciudad moderna, accesible y cómoda para los personajes.

La historia, narrada desde el punto de vista de Santiago (como ya indica el título del cortometraje), está limitada al conocimiento que el joven tiene de la realidad. Sin embargo, en el marco del cine español, introduce la novedad de narrar el devenir cotidiano de unos personajes a los que no les ocurre nada extraordinario. Por otra parte, se identifica una estructura estática, ya que el protagonista no evoluciona; ve frustrado su objetivo pero decide continuar con su vida sin introducir cambios. Finalmente, en ese sencillo guión cabe espacio para el recurso narrativo de la alegoría, que se establece entre la forma de actuar de la pareja protagonista, Santiago y Lola, y la de los protagonistas de la película que van a ver al cine. Como se mencionaba anteriormente, al término de ésta Santiago y Lola mantienen una conversación sobre la importancia de lo espiritual o lo físico en las relaciones humanas. Este hecho demuestra importantes carencias en su comunicación con Lola, porque en ningún momento se decide a hacerle ver, de manera explícita, sus verdaderos deseos, como si se tratase de algo ofensivo.

En definitiva, se podría hablar de que la película presenta especificidades narrativas propias del cortometraje, como el desarrollo de una única trama, la aparición de pocos personajes, la inclusión de una sorpresa o *gag* final. Este giro se concreta en la sorprendente renuncia de Santiago a conseguir su objetivo y en que retoma su rutina con Lola. En este sentido, si bien se trata de una historia construida a

través de personajes jóvenes en la que se utiliza la figura del triángulo amoroso, aparecen conversaciones sobre sexo entre amigos cómplices, y en la que las acciones están representadas con un extrañamiento que las dota de cierta comicidad, lo cierto es que el giro final, junto a otros aspectos formales, configuran una narración teñida de tristeza que añade un toque melancólico al tono de comedia. Por último, atendiendo a la clasificación de Bordwell y Thompson (1996) de los cuatro modos narrativos cinematográficos principales, este cortometraje se adscribiría, en términos generales, al de la narración clásica, puesto que presenta unos personajes que tienen objetivos definidos y cuya lucha por conseguirlos hace que avance la historia. Sin embargo, en otras ocasiones perciben características del modo narrativo de arte y ensayo, ya que en las acciones de los personajes se percibe cierto grado de aleatoriedad, como ocurre con el hecho de que Santiago decida seguir adelante en su relación con Lola a pesar de no ser feliz.

En cuanto a las cuestiones relativas al estilo cinematográfico, la puesta en escena prescinde de decorados a favor de la utilización de escenarios reales, tanto en las localizaciones exteriores como en los espacios interiores en los que se desarrollan algunas secuencias. En el caso de estos últimos, se trata de viviendas de amigos o de familiares del director y su equipo, incluyendo el atrezzo que aparece en pantalla. Esta elección responde a la doble función de: en primer lugar, abaratar los costes de producción y, en segundo, buscar una nueva forma de contar historias. Especialmente interesante, en este sentido, resulta la secuencia que tiene lugar dentro del automóvil de Santiago. Se trata de rodar una escena recurrente en la tradición del cine clásico norteamericano pero se adapta a las exigencias presupuestarias y estéticas que tiene como premisa el cortometraje a través de la utilización del plano fijo y del sonido directo que predomina en el resto de escenas. De esta manera, se encuentra un elemento novedoso que indica el interés de los participantes en el cortometraje por contar historias de forma diferente a como se había realizado en el contexto cinematográfico español y que los acerca a un estilo hiperrealista, en el sentido en que buscan un estilo naturalista, pero que ya no puede existir dissociado de la inevitable experiencia mediática de carácter global que impregna al creador del filme. Aunque es novedoso, existe un claro referente que conecta con el tipo de cine que propone con

¿Qué se puede hacer con una chica?, en sus años como estudiante en la EOC, Antonio Drove. Es frecuente encontrar que tanto la crítica cinematográfica como la bibliografía académica establecen esta relación entre las películas de la nueva comedia y el cortometraje de Drove (Castro, 1983; Hopewell, 1989; Marinero, 1983; Monterde, 1993). Así lo reconoce también Fernando Colomo, productor de la película y amigo y compañero de Miguel Ángel Díez, cuando afirma:

En los setenta, el cortometraje de Drove *¿Qué se puede hacer con una chica?* (1970) [Sic.] es lo que más me ha gustado y lo que más me ha influido. En el momento en que se hace supone una ruptura total, el cine español de esa época era de una gran rigidez. Cuando vi el corto dije: “este tío ha hecho lo que a mí me gustaría hacer”, ha cogido personajes reconocibles y cotidianos que podemos ser nosotros y ha hecho una película (Montero y Utrilla, 1998: 27).

En otro orden, llama la atención, pese a la austeridad del rodaje en cuestiones de producción, la variedad de escenarios y localizaciones que aparecen en el cortometraje. En los dieciocho minutos de duración de la película se ponen en escena el estudio fotográfico de Santiago y Tote, la casa de Lola (de la que solo vemos el aparador donde se sitúa el teléfono); y el interior del automóvil de Santiago. Esto se explica por la inexperiencia del equipo que produjo y dirigió la película; Díez admitió que era necesario abaratar costes de producción a través del desarrollo de tramas que ocurrieran en un único escenario. Resulta especialmente interesante el tratamiento que se produce en el caso de las escenas que se desarrollan en el interior del coche. En realidad resultan ser una ventana a la ciudad de Madrid, ya que se muestra la Gran Vía, la iluminación de los cines de la capital y la zona cercana al Campus de la Ciudad Universitaria.

Por lo que respecta a su apariencia física, Santiago muestra un aspecto cuidado, lleva el pelo corto y peinado, y suele vestir vaqueros con camisa y jersey. En conjunto, el protagonista ofrece una imagen que se aleja tanto de un aspecto bohemio como de uno más sofisticado. Por su parte, su colega universitario, con abundante barba y el pelo largo y sin peinar, presenta una imagen más relajada y cercana a los movimientos alternativos del momento. Con los personajes femeninos ocurre algo similar. La vestimenta informal de Lola (jerséis amplios y vaqueros) responde a una chica de clase media que no permite asociarla a ningún grupo sociocultural en concreto. En el caso

de Paz, utiliza un vestuario que denota cierta sofisticación, como indica el pequeño pañuelo de seda que se anuda al cuello. Incluso su peinado trabaja a favor de esta imagen glamurosa y algo conservadora, que recuerda al que solía lucir la que fue la primera dama estadounidense Jacqueline Kennedy, gracias a una media melena peinada con volumen desde la raíz y las puntas moldeadas hacia afuera.

Se prescinde de la utilización de actores y actrices profesionales y, en su lugar, se recurre a amigos y conocidos del director de la película. De hecho, ninguno de ellos ha tenido, posteriormente, una carrera en el mundo de la interpretación, salvo algún papel aislado en películas o cortometrajes de similares características al que aquí se analiza. Este hecho se traduce en una interpretación que carece de una técnica profesional pero que, a cambio, ofrece frescura en las formas de expresión. Los diálogos parecen extraídos de la vida real, en los que los personajes hablan con naturalidad de los temas que les preocupan, como ocurre con el sexo. En este sentido, tal vez merezca la pena señalar que esta naturalidad se resiente en los diálogos entre hombres y mujeres. A modo de ejemplo, valga el momento en que Lola increpa a Santiago por haber intentado llevarla al apartamento: “no me gustan las cosas premeditadas. ¿Para qué me has traído aquí? La única solución sería casarnos.” Ante este enfrentamiento directo, Santiago no es capaz de elaborar una respuesta y comprende cuál es y será realmente su situación.

Estos elementos novedosos, se completan con la utilización de una iluminación natural, con colores suaves, por lo que no se cumple la convención de la comedia del cine clásico que marca una clave tonal alta para este género. Finalmente, valga reseñar que las condiciones de precariedad en las que se rodó el cortometraje también se plasmaron en los rótulos informativos, que diseñó el propio Fernando Colomo para ahorrar costes.

Pese a las ya consabidas dificultades de financiación, el cortometraje está rodado en formato de 35mm y en color, lo cual demuestra un interés por cuestiones estéticas, ya que estas características encarecen la producción. Por otra parte, la cinta está principalmente compuesta por tomas de larga duración y por planos medios y cortos, lo cual trabaja a favor de la idea de austeridad y de realismo. Sin embargo,

llama la atención tanto el *travelling* que se filma desde el interior de un coche y que capta la acera de los cines del centro de Madrid como el plano secuencia que muestra a Santiago circulando en su automóvil, ya que ambas decisiones estilísticas suponen un rodaje más complejo. Este esfuerzo subraya la importancia de la representación de la ciudad en los orígenes de la nueva comedia.

Es notable la calidad técnica alcanzada, a pesar de las difíciles condiciones económicas y el amateurismo del equipo que lo lleva a cabo. Por otra parte, la banda sonora se compone de dos melodías diferentes. En primer lugar, una música interpretada por instrumentos de viento y piano, que abre el cortometraje y que luego se introduce en los momentos en que el personaje ve frustrados sus planes con las diferentes chicas. Esta melodía tiene tintes nostálgicos y recuerda a las que se utilizaban en el cine de la tercera vía. En segundo término, se introduce una especie de *foxtrot*, con resonancias alegres, en los momentos en que Santiago trata de poner en práctica alguna estratagema para seducir a las chicas. De esta manera, se utiliza la banda sonora para reforzar la comicidad de las acciones del personaje, lo cual transmite una idea de distanciamiento y de ausencia de juicio con respecto del comportamiento del protagonista. Finalmente, aparece música diegética cuando Santiago intenta crear un ambiente íntimo con Paz en el estudio. En este momento utiliza un *cassette* en el que suena un ritmo de *jazz*.

***Óscar y Carlos* (Fernando Trueba, 1974)**

Óscar y Carlos es un cortometraje de ocho minutos de duración y con fotografía en blanco y negro. Con un presupuesto muy reducido (10.000 pesetas de la época; 60,10 euros), Fernando Trueba y sus compañeros de universidad Carlos Boyero y Óscar Ladoire, ruedan durante cuatro horas con la cámara Beaulieu que les había prestado un compañero de la Facultad. Aunque se hará referencia en párrafos posteriores, valga aquí reseñar los avatares que sufrió el cortometraje hasta que pudo ser registrado en Depósito Legal. Si bien el rodaje se realizó en el año 1974, el segundo año de carrera del director y de los actores protagonistas, la falta de recursos obliga a aplazar en un año el positivado. Revelada la cinta, Trueba no disponía de financiación para montarlo,

por lo que tuvo que aprovechar el descanso de la comida de unos amigos que tenían alquilado un estudio de montaje para poder realizar este trabajo. Finalmente, Trueba tuvo que esperar otro año hasta que reunió los fondos necesarios para sonorizarlo. A pesar de todo, y según el propio director declara, *Óscar y Carlos* es, junto con *El león enamorado*, el cortometraje que más interés le produce (Castro, 1980; Vericat, 2008: 1212). Tal vez esto explica que, a raíz de las circunstancias que rodearon su creación, el director decidiera rodar una nueva versión en el año 1982.

A nivel narrativo, el cortometraje se estructura en tres secuencias. En la primera de ellas, los dos amigos que dan título a la película pasan el rato en su domicilio y conversan acerca de diversas cuestiones relacionadas con el cine. En concreto, se quejan de que, mientras que ellos no disponen de fondos para producir una película, supone una hipocresía que las revistas especializadas en cine aboguen por un cine al que califican de independiente, pero que se financia a través de vías turbias, cuando no directamente ilegales. Mientras Carlos (Carlos Boyero) hace estas reflexiones, Óscar (Óscar Ladoire) hojea la revista *Fotogramas*, en la que encuentra unas imágenes y unas declaraciones de una actriz, Aránzazu (Valeria Ciompi), que les hacen pensar que la chica tiene una actitud abierta con respecto al sexo. A raíz de esto, se les ocurre la idea de hacerse pasar por cineastas independientes y convocar a la joven para hacer una prueba de interpretación de una película que en realidad no existe. Su objetivo, en definitiva, es citarla al *casting* para verla desnuda. La secuencia finaliza con la llamada telefónica en la que conciertan la cita con ella. La segunda secuencia muestra el falso *casting* que realizan a la actriz; tras una serie de indicaciones para dar a entender que están grabando, los jóvenes piden a Aránzazu que se desnude ante la cámara. Al darse cuenta la chica de que la situación es una farsa, se enfada con Óscar y Carlos. La tercera y última secuencia, de nuevo retrata la vida cotidiana de los personajes. En el dormitorio en el que comenzaba la película, Óscar comenta con irritación el contenido de las revistas cinematográficas, ya que le molesta que dichas publicaciones abunden en la vida privada del *star system* de Hollywood, en vez de centrarse en cuestiones de interés para los profesionales del cine, entre los que ellos mismos se incluyen. Finalmente, deshecha la revista que tiene entre las manos y pide a Carlos que le deje leer la revista *Positif*.

Como es frecuente en la narrativa de los cortometrajes, la película desarrolla una única trama. No obstante a la sencillez de la trama y la escasa duración del cortometraje, éste plantea dos grandes temas. El primero es el que habla de las relaciones entre hombre y mujer a través de los personajes de Óscar, Carlos y Aránzazu; el segundo, la importancia que los protagonistas otorgan al cine y al imaginario cinematográfico, a pesar de su posición marginal en el ámbito de la industria.

A lo largo de la historia, narrada principalmente a través de conversaciones entre los personajes, se profundiza en la mentalidad y en la psicología de estos, tanto de los masculinos como del femenino. El cortometraje está protagonizado por dos jóvenes estudiantes de clase media. Su forma de utilizar el lenguaje, así como la mención de diversas referencias culturales, denotan una formación intelectual elevada que parece estar relacionada de algún modo con la profesión cinematográfica, tal y como indica el hábito de lectura de revistas especializadas, el conocimiento de multitud de nombres de directores, de críticos, de películas, de actores y la capacidad para adquirir un equipo de rodaje.

Aránzazu es el tercer vértice del cortometraje. Se trata de una actriz que aparece en un reportaje de la revista *Fotogramas* y, a pesar de que no llega a aparecer físicamente en pantalla, se presenta en la diégesis de la película a través de su voz en *off*. No podemos saber si aparece en la revista desnuda o no, pero de las conversaciones en que participa, así como de lo que se dice de ella, o de su forma de actuar, se extrae una imagen de chica extrovertida, moderna y liberal con respecto a su propio cuerpo. Así ocurre que cuando descubre que lo que parecía una cita profesional es en realidad una farsa llevada a cabo por dos jóvenes inmaduros, se lo hace saber con gran enfado, de forma que queda patente que es una mujer que sabe defenderse y que no tiene dificultades para expresar sus sentimientos y percepciones de forma clara.

El relato se narra de forma lineal y el argumento parece desarrollarse a lo largo de varios días de la vida de los protagonistas. El título sobreimpresionado en la imagen, que sitúa temporalmente el relato al comienzo de la historia, “Un día de octubre de

1974", abunda en el afán de realismo casi documental que se trabaja a lo largo del cortometraje gracias a diferentes elementos narrativos y formales. Espacialmente, la narración sitúa a los personajes en Madrid, a través de referencias reconocibles como son la mención al histórico Café Comercial o la vista de la zona de Ciudad Universitaria. La misma función cumple la enumeración de nombres reales en el ámbito cinematográfico, tanto a nivel industrial como artístico o proveniente del sector de la crítica especializada. Aparece también el domicilio de los protagonistas masculinos (interiores).

Por otra parte, la narración se aborda desde el punto de vista de los personajes masculinos, y la información a la que tiene acceso el espectador se limita a la que ellos conocen. Asimismo, la narración tiene un final cerrado, aunque éste concluye con la frustración del plan de los protagonistas, a los que se presenta realizando las mismas actividades con las que fueron presentados al comienzo del cortometraje. De ahí que pueda atribuirse una estructura circular, ya que los personajes no han avanzado en la consecución de su objetivo y afrontan este revés volviendo a su vida cotidiana. Finalmente, enmarcado dentro de las formas narrativas propias del cortometraje, la película puede ser entendida como un *sketch* cómico, como una escena humorística desarrollada a través de los diálogos y de la propia fisicidad y gestualidad de los personajes. En este sentido, por un lado cabe relacionarla con las convenciones narrativas que pone en práctica el género cinematográfico de la comedia clásica pero, por otro, también es posible encontrar elementos narrativos (y estilísticos) propios de un cierto tipo de realismo. Un ejemplo consiste en el tratamiento de los diferentes títulos informativos que aparecen en la película, por cuanto remiten a una concepción del cine en la que el autor no puede distanciarse de su obra. Así ocurrió en las películas asociadas a la *nouvelle vague*, en las que los autores no evitan dejar huellas de su presencia en las películas, y también se observa en el presente cortometraje, que abre con el siguiente texto: "El gran despliegue de medios que ha sido necesario para la elaboración de este desastre fílmico ha supuesto cinco largos años de trabajo. Esperamos que el resultado les guste tanto como a nosotros".

A nivel formal, la puesta en escena presenta dos escenarios reales. Especialmente interesante, por los datos que aporta sobre los personajes, resulta el

dormitorio de uno de los personajes¹⁴. Se utiliza este escenario con el fin de representar un lugar reducido, ya que los personajes utilizan la cama a modo de sofá para leer y charlar. Las paredes están cubiertas con *posters*, acorde a las inquietudes de los personajes. Uno de ellos corresponde con *East of Eden* (*Al este del Edén*, Elia Kazan, 1955). La iluminación amateur que se utiliza para el rodaje en el espacio interior consiste en un flexo con una bombilla de 100W (Vericat, 2008: 1212), por lo que proyecta fuertes sombras en la pared tras los personajes. Para el exterior, por su parte, se utiliza exclusivamente la luz natural.

En cuanto a la apariencia de los personajes, Óscar viste una camisa oscura con bolsillos en las solapas, tipo tejano, que combina con pantalones vaqueros y que, junto a su pelo de un largo medio y enmarañado, le dan un aspecto relajado con cierto toque “progre”. Por su parte, Carlos lleva una camiseta oscura y muy ajustada, que combina también con vaqueros y unas gafas de sol de estilo aviador. De forma sutil, esta apariencia de Carlos denota una actitud iconoclasta y subversiva con respecto a las convenciones sociales tradicionales, que remite a la imagen que proyectaba James Dean en *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955), y que le asocian con una pose de rebeldía e incompreensión por parte de la sociedad.

Por otra parte, como se ha mencionado previamente, los actores que protagonizan el cortometraje son, en realidad, compañeros de universidad del director, por lo que no se dedican profesionalmente a la interpretación. Este amateurismo aporta naturalidad y frescura al texto, ya que no poseen conocimientos interpretativos como pueden ser herramientas de dicción o de proyección vocal, que son habituales en los actores profesionales. Además, se apoyan en un guión cuyo texto recoge unas expresiones y un tipo de lenguaje muy popular en el Madrid del momento. Este guión mantiene el tono realista, de forma que se utilizan expresiones descuidadas y propias del lenguaje cotidiano; “*cuidao* que *el* Carlos Benito ha hecho una *pelí* de terror en 35 y se la van a ampliar a 70. Para que luego digan *el* Requenilla y *el* Rentero ese que ese es el cine que hay que seguir, el cine libre”¹⁵. En esta

¹⁴ En realidad, la habitación que ocupaba uno de los actores, Carlos Boyero, en el colegio mayor Alfonso X el Sabio, durante los dos primeros años de sus estudios universitarios en Madrid (Castro, 1980).

¹⁵ Se resaltan en cursiva los giros del lenguaje coloquial.

intervención se observan elementos que conforman esta relajación en el habla de los personajes y en la que se encuentran errores gramaticales, como el acortamiento de palabras o la utilización incorrecta del artículo definido precediendo al nombre propio.

Estas características que son propias del lenguaje coloquial, sin embargo, aparecen junto a otras propias de un registro más culto, como es la utilización de un léxico más cuidado con expresiones como “esto es deleznable” o el cambio de registro a uno más formal a la hora de contactar telefónicamente con Aránzazu, de forma que los protagonistas muestran una capacidad de adaptación a diferentes registros, lo cual se utiliza para conseguir un efecto cómico en el cortometraje. De igual modo ocurre con las interpretaciones, que si bien descansan sobre una puesta en escena que busca naturalidad, a la vez se recurre a un abuso de la gesticulación por parte de los actores. Junto al carácter verborreico de los personajes, el resultado es un modelo de interpretación cercano al que utilizaba Woody Allen o algunos actores cómicos provenientes de la escuela cinematográfica italiana.

Con respecto a la fotografía del cortometraje, se rueda en película de 16mm, con formato 1.33:1 (el tradicional del cine clásico), y en blanco y negro. Para los únicos cinco planos que lo componen, Trueba opta por situar la cámara en un punto fijo y recurre al plano americano o al de conjunto, según el caso, de forma que se recogen las conversaciones de los personajes sin realizar ningún tipo de reencuadre. No obstante, la ausencia movimientos de cámara no se corresponde con una planificación sencilla. En el primero de los planos (al igual que en el último, aunque en éste final el eje de la cámara se sitúa de forma ligeramente oblicua) Óscar y Carlos aparecen sentados en una cama que hace las veces de sofá y no se desplazan dentro el plano. El segundo plano consiste en un inserto de muy breve duración que recoge al personaje de Carlos, apoyado en una pared. En el tercer plano ya se observa el primer intento de juego con el encuadre de la cámara. En él, la cámara encuadra a Óscar en primer plano, que habla por teléfono con Aránzazu. Mientras tanto, Carlos pasea de un lado a otro de la habitación y se interpone entre Óscar y el objetivo de la cámara, de forma que, en repetidas ocasiones, su torso llega a tapar por completo el encuadre. El cuarto plano, en el que de nuevo se observa esta experimentación con respecto a la puesta en cuadro, coincide con la escena en que los dos jóvenes se han reunido con Aránzazu

para realizarle el supuesto *casting*. La escena se recoge en un plano general, en el que se ve a Óscar y Carlos, situados en el centro del encuadre, en torno a la cámara y el trípode que han llevado para la cita con la actriz. Mientras ellos fingen ultimar los detalles para la grabación, Aránzazu, se encuentra fuera de plano, en el punto extradiegético donde se sitúa la cámara real que filma la escena, que coincide con el encuadre de la cámara de la ficción. El personaje de la chica no aparece en ningún momento, sino que ellos se dirigen a donde se supone que la actriz está situada y el espectador escucha su *voz en off* dialogando con los jóvenes. Es así que la utilización del plano fijo en el cortometraje se mantiene hasta las últimas consecuencias; por un lado, se consigue una sensación de realismo que emana de la idea de dejar que una cámara situada en un punto fijo capte todo lo que sucede frente a –o tras– ella. Por otro lado, estas escenas, en especial en la que se encuentra Aránzazu también suponen una suerte de broma o de guiño por cuanto un personaje toma parte en la escena pero se sitúa fuera de plano. En esta misma línea lúdica y autoconsciente, *Óscar y Carlos* rompe con una de las reglas básicas del cine clásico, que pasa por no romper la cuarta pared. Sin embargo, como se ha visto, la explicación se encuentra en la propia historia, ya que los protagonistas dirigen sus réplicas al punto espacial en que se encuentra el objetivo de la cámara que registra la escena, pero es que este punto está ocupado, en el contexto de la narración, por el personaje de Aránzazu.

Por último, cabe destacar que, de forma excepcional dentro del corpus de películas que aquí se analizan, el cortometraje se rueda sin sonido directo, ya que la cámara que se utiliza no permitía este tipo de técnica. A su vez, es notable la desincronización entre la imagen y el doblaje que realizan los actores. Esta cuestión la explica Trueba en diferentes declaraciones, en las que afirma que, después de tener que esperar hasta el año 1979 para poder sonorizarlo, los actores acudieron al estudio en estado de embriaguez, por lo que les fue imposible coordinar las líneas de diálogo con las imágenes (Castro, 1980: 19-20; Vericat, 2008: 1212). Finalmente, el cortometraje carece de banda sonora musical, y solo utiliza un golpe de trompeta para acompañar el plano inserto de Carlos. Siendo este plano la imagen previa a que los protagonistas lleven a cabo su plan de mentir a Aránzazu, con este uso del sonido, se

crea un efecto de comicidad por el exceso de dramatización y el consiguiente extrañamiento que este recurso produce al espectador.

***En un París imaginario* (Fernando Colomo, 1975)**

En un París imaginario es el segundo cortometraje que dirige Fernando Colomo¹⁶, desde un punto de vista profesional, y el primero que rueda en 35mm y en color. De catorce minutos de duración, se rodó en solo tres días y tuvo un coste final de ciento sesenta mil pesetas (961euros). No obstante a estas austeras condiciones de partida, el cortometraje recibió buenas críticas y llegó a obtener el Premio al mejor Cortometraje del año de la revista *Reseña*, así como el Premio del Certamen de Cortometrajes de Huesca (Vericat, 2008: 1015). Esta buena acogida por parte de la crítica, como señala María Lara, le permite exhibirse en salas junto al largometraje *Furtivos*, de José Luis Borau (2011: 44).

El cortometraje está estructurado en tres secuencias que conforman una estructura narrativa clásica. La primera parte presenta a los personajes y comienza con la llegada inesperada de Alberto (Francisco Algora) y Max (Juan Lombardero) al piso de Montserrat (Silvia Vivó), localizado en París. Ella está leyendo en la cama cuando recibe la visita de los dos chicos españoles. Según cuentan ellos mismos, se encuentran unos días en la ciudad aprovechando el viaje de unos amigos, con quienes también planean realizar el trayecto de vuelta a España. También se narra que, mientras Max se aloja en casa de una amiga, Alberto no tiene esa oportunidad, por lo que duerme en un hotel. Montserrat se lamenta, ya que dice que hubiera ofrecido su casa al chico de haber sabido su situación. A raíz de la cuestión de la vivienda, los jóvenes comparan el coste del alquiler en un buen barrio de París con respecto a Madrid. Aunque a Alberto le parece caro, Montserrat justifica su decisión de elegir esa zona de la ciudad cuando razona que trabaja como empleada de una tienda cercana, en donde la acaban de ascender al puesto de cajera. En otro orden, los chicos discuten sobre las actividades que cada uno se propone realizar a lo largo del día. Montserrat se queja de que no

¹⁶ El primero fue *Mañana llega el presidente* (1973), que rueda en 16mm y que nunca llega a estrenarse porque no llega a pasar la censura.

cuenten con ella en sus planes, ya que coincide con que disfruta de su día libre. Por ello, se ofrece para enseñarles la ciudad, ofrecimiento que Max rechaza pero Alberto acepta. Cuando Max se marcha, Montserrat cuenta a Alberto que solo conoce a su amigo de un día en que, cuando ella paseaba por el Parque del Retiro en Madrid, él le propuso hacerle una sesión fotográfica en su estudio y ella aceptó. A continuación, la pareja decide ir al cine y, posteriormente, cenar en casa de Montserrat. Esta conversación se narra a través de la conversación en *off* de los personajes, mientras que en la imagen aparece una serie de fotografías de París.

La segunda secuencia narra el desarrollo del argumento, que comienza cuando una elipsis nos devuelve al apartamento de Montserrat, al que acuden los dos jóvenes a cenar, tal y como habían planificado. Mientras que Alberto se queja de diversas cuestiones (la falta de ascensor en el edificio, la canción que repite una y otra vez el reproductor de música de Montserrat, etc.), ella le propone preparar juntos la comida, aunque él no parece tener intención de colaborar. Cuando Alberto se da cuenta de que Montserrat tiene una pequeña televisión, la acusa de ser pequeño-burguesa, ante lo que ella le insta a definir el concepto y Alberto responde que se trata de una forma de entender la vida y que nada tiene que ver con la clase social. Aunque él ha hecho el comentario en tono de broma, a Montserrat no le hace gracia y dice no entender por qué la juzga de esa manera. Después de cenar, Montserrat, recostada en la cama (que hace las veces de sofá), se sincera con Alberto en torno a su situación familiar cuando le cuenta que sus padres viven separados desde hace años y que ella siempre ha luchado por vivir de forma independiente. Mientras que ella habla, Alberto se tumba a su lado y posa su mano sobre el pecho de ella. Montserrat, visiblemente incómoda, se levanta alegando buscar unas fotografías de su familia. Sin embargo, Alberto no se da por aludido ante la negativa de ella y, cuando Montserrat vuelve para enseñarle las fotografías, provoca un nuevo acercamiento del que, de nuevo, la chica trata de zafarse. Montserrat propone a Alberto explicarle cómo debe hacer para volver a su hotel, pero él no parece estar muy interesado en abandonar el piso. Una vez más, el chico trata de abrazarla, pero ella le frena con un tajante “No te aproveches”. Aunque este comentario consigue que Alberto se aparte momentáneamente, no cede en su

empeño y le propone quedarse a dormir en su casa, algo que ella rechaza. Él trata de convencerla, pero no lo consigue, con lo que opta por marcharse.

El desenlace del argumento sitúa a los personajes en el mismo escenario, pero ya es la mañana siguiente. Los dos jóvenes se disponen a desayunar después de haber pasado la noche juntos, lo cual se ha omitido mediante una elipsis. En este contexto, Alberto confiesa a Montserrat que la noche anterior le engañó al volver al piso y decirle que el metro estaba cerrado. Ella, sonriendo, le explica que lleva el suficiente tiempo en París como para saber cuál es el horario del metro, por lo que era consciente de la mentira y, a pesar de ella, optó por pasar la noche con él.

En la única trama que desarrolla la película, los sucesivos intentos de Alberto por mantener relaciones sexuales con Montserrat, el cortometraje reflexiona sobre la forma de relacionarse entre el hombre y la mujer. En este sentido, no se hace referencia tanto al establecimiento de una relación amorosa como a otra de tipo esporádica y de carácter exclusivamente sexual.

En el cortometraje aparecen tres personajes: Montserrat, Alberto y Max. Alberto, uno de los dos protagonistas, es un chico español de entre veinte y treinta años de edad. No se hace referencia a la clase social a la que pertenece. El joven, sin embargo, viaja al extranjero aprovechando el trayecto en coche de unos amigos y comenta que no tiene dinero para cenar en un restaurante. A raíz de esta información se infiere su pertenencia a la clase media emergente del momento, sin excesivos recursos. Por otra parte, su forma de hablar implica que, aunque para referirse a cuestiones ideológicas utiliza un léxico propio de un registro más culto, más allá de este contexto sus expresiones son, en general, coloquiales.

En el ámbito de las actitudes que ayudan a perfilar al personaje, Alberto se encuentra instalado en una posición ideológica de izquierdas y su pensamiento político actúa como filtro estricto para analizar y explicar cualquier aspecto de la realidad. Estas características también se dan en otros aspectos de su comportamiento. Alberto aparenta ser una persona interesada por la cinefilia y la cultura: hace referencia a la actriz Claudia Cardinale o afirma que quiere aprovechar su estancia en París para ir al cine, dando a entender que la oferta cultural parisina le resulta atractiva. Sin embargo,

se duerme durante el visionado de la película, con lo que muestra que su intelectualidad es en gran medida una pose que no responde a sus verdaderos intereses.

Por último, Alberto encuentra dificultades a la hora de relacionarse de igual a igual con Montserrat como mujer. Mientras ella se comporta con naturalidad, el único objetivo que persigue Alberto se reduce a mantener relaciones con ella, para. En primer lugar, intenta mostrarse como lo que no es. En segundo lugar, pretende emborrachar a Montserrat para conseguir acostarse con ella, por lo que propone acompañar la cena con “mucho vino”. Además, cuando ella le enseña fotos sobre su familia o intenta explicarle la combinación de transporte público más eficiente para que él vuelva a su alojamiento, él aprovecha la ocasión para abordarla e intimidarla física y verbalmente, a pesar de que la chica se resiste. Su afán por alcanzar su objetivo es tan obsesivo que, aun habiéndose marchado de la casa de Montserrat, decide volver y le miente para forzar el pasar la noche con ella.

Montserrat es una chica española-francesa, cuya madre vive en Madrid. Ella ha vivido durante dos años en Lyon, con su padre, y posteriormente se traslada a París, en donde reside desde hace un año y medio. Montserrat es bilingüe y vive independizada de su familia. En cuanto a su poder adquisitivo, la vivienda que ocupa ya indica que se trata de un personaje que pertenece a una clase media baja que, si bien no sufre necesidades, vive de forma austera. De esta manera, Montserrat vive en un pequeño estudio que tan solo tiene dos dependencias: una habitación que cumple las funciones de salón, dormitorio y cocina; y una segunda estancia que es el cuarto de baño. En parte por tener una ocupación laboral que exige escasa cualificación y también por el elevado coste de la vivienda en París, el apartamento en que vive Montserrat no tiene calefacción, por lo que los personajes permanecen con el abrigo en el interior. Tampoco tiene frigorífico, aunque la joven tiene pensado adquirir uno. En definitiva, Montserrat es una chica trabajadora que no es caprichosa ni derrochadora, como también muestra el que proponga cenar en casa en vez de en un restaurante. Finalmente, la formación cultural de la joven no se especifica en el cortometraje, aunque si se tiene en cuenta que el personaje es menor de edad y que trabaja como

dependienta para afrontar sus gastos, no debe tener un estatus cultural elevado, al menos no de forma académica.

Las actitudes que definen el personaje de Montserrat resultan muy originales en comparación con el tipo de personaje femenino que se había visto en el cine español hasta ese momento, y sobre todo en el personaje de la Ninette de Miguel Mihura adaptada al cine por Fernando Fernán Gómez en 1965 (*Ninette y un señor de Murcia*). En primer lugar, es una chica de carácter independiente y que quiere y sabe valerse por sí misma. A pesar de ser menor de edad, está emancipada del núcleo familiar y trabaja como empleada en unos grandes almacenes (en donde la han rebautizado como Monique). Otro dato a favor de esta idea es que no comparte la vivienda con ningún compañero de piso, por lo que demuestra que prefiere la autonomía que deviene de vivir sola a la compañía de alguien, a pesar de que ello le obligue a vivir en peores condiciones como son un estudio pequeño y prescindir de la comodidad que ofrecen determinados electrodomésticos. Por otra parte, Montserrat defiende su modo de vida y sus intereses, tal y como ocurre cuando Alberto la acusa de ser “una *petite-bourgeoisie*” y ella exige explicaciones más concretas a Alberto. Más adelante, detecta las intenciones del chico de mantener relaciones sexuales con ella, ante lo cual le deja claro que ella no está interesada en acostarse con él. Para comunicárselo se expresa con serenidad pero firmeza, tal y como ocurre cuando, ante la pregunta de Alberto de si puede pasar la noche en su casa, Montserrat le responde: “A mí me gusta dormir sola y además no me fio de ti”. De esta forma, la chica controla en todo momento la situación y solo accede a que Alberto duerma en su casa cuando ella lo decide.

La libertad que rige la vida de Montserrat también contribuye a que ofrezca una imagen de modernidad. El hecho de que viva emancipada física y económicamente de sus padres, que éstos constituyan una pareja de distintas nacionalidades (hispano-francesa) que, a su vez, estén separados desde hace años, son elementos que contribuyen a esta idea. La forma de desenvolverse de Montserrat también indica signos de modernidad, ya que adopta una actitud relajada en compañía de los hombres, como demuestra el que se tumbe en la cama para hablar con ellos, o que se deje fotografiar por Max sin conocerlo previamente. Otro ejemplo se observa cuando

Montserrat se cambia de ropa en la misma estancia en la que también se encuentran Alberto y Max. Para lo cual, y como única forma de preservar su intimidad, la chica simplemente se gira de cara a la pared. Finalmente, su concepción de las relaciones sexuales también es novedosa y moderna. Cuando ella lo decide —y no antes— deja a Alberto pasar la noche con ella, pero no confunde una relación sexual con una sentimental y, a la mañana siguiente, no se muestra interesada en que entre el chico y ella se establezca ningún compromiso. Este comportamiento resulta de gran frescura ya que, además, Montserrat no siente culpabilidad por su forma de actuar, sino que se muestra tranquila por haber actuado como quería, en el momento y bajo las premisas que ella determinó.

A pesar de que realiza una corta intervención en el cortometraje, el tercer y último personaje que aparece es Max. Este chico, de la misma edad que su amigo, es un joven español que debe pertenecer a una clase media ya que, al igual que Alberto puede permitirse un viaje al extranjero pero, a diferencia de su amigo, posee una buena cámara fotográfica.

En cuanto a sus actitudes, se trata de un joven con inquietudes culturales, como es la fotografía artística, y que está decidido al aprovechamiento de su viaje a París para realizar actividades culturales que en España no tienen cabida, como asistir a la visita de “París insólito”, un espectáculo sobre misas negras. Estas características ayudan a perfilar un personaje que también se posiciona a favor de una concepción cercana a la izquierda progresista del momento. Por otra parte, y al igual que Alberto, Max encuentra problemas para relacionarse con el sexo opuesto desde una mirada verdaderamente igualitaria. Así lo demuestra al preferir que Montserrat no le acompañe en su visita “por si hay problemas”, lo que remite a una visión paternalista y protectora con respecto a una chica que, como se demuestra a lo largo de la historia, sabe valerse por sí misma con solvencia.

Por otra parte, la historia una duración de un día, lo que en el argumento queda perfectamente delimitado a través de las conversaciones de los protagonistas. En primer lugar, la historia se ambienta en el año del rodaje, en 1975, por lo que los personajes masculinos, que viven en España, lo hacen bajo un régimen dictatorial. Esto

se refleja directamente en el argumento del cortometraje cuando hacen referencia a que deben aprovechar su viaje a París para acceder a películas u obras de teatro que en España no tienen cabida debido a la censura. En otro orden, la organización temporal del argumento es lineal, con las elipsis propias del montaje del modo narrativo clásico. A esta tónica general solo cabría señalarle dos excepciones. En primer lugar, una elipsis de la jornada que disfrutaban los dos jóvenes por París y, en segundo lugar, una elipsis que restringe temporalmente información de la historia al espectador y que abarca desde el momento en que Alberto se marcha de casa de Montserrat por la noche hasta la mañana siguiente, en donde aparece de nuevo en su casa. De esta forma se rompe por un momento la causalidad de la trama ya que el espectador no tiene información de ese espacio temporal hasta que no se le ofrecen los datos que faltaban.

Cabe resaltar algunas cuestiones en el tratamiento narrativo del espacio. En primer lugar, si bien la historia sitúa a los personajes en París, lo cierto es que el cortometraje se rodó en Madrid (en un piso de la calle Toledo). Por otra parte, los propios personajes comentan lo costosa que es la vida en la capital francesa, lo cual deriva en que Montserrat solo puede permitirse pagar un pequeño estudio que, como se ha señalado, tan solo tiene dos dependencias. Asimismo, los personajes hacen referencia al escaso confort que ofrece el apartamento.

Por último, se utiliza un recurso que aleja al cortometraje de la coherencia espacial que predomina, pero que responde a la necesidad de ahorro en los gastos de producción. Se trata de la narración de la visita que los protagonistas realizan por la ciudad a través de una sucesión de fotografías de monumentos icónicos y calles de París. De esta forma, a pesar de que la historia está ambientada en París, la ciudad nunca llega a mostrarse en pantalla. Este recurso, lejos de esconderse, se pone de manifiesto con un guiño irónico desde el propio título del cortometraje: *En un París imaginario*.

Finalmente, el cortometraje está narrado desde el punto de vista de Alberto y el espectador solo tiene alcance a la información que posee este personaje. De ahí la posibilidad del *gag* final (propio de la estructura narrativa del cortometraje) a través

del cual se le informa de que Montserrat era plenamente consciente de que el chico la había intentado engañar para pasar la noche en su casa. Con un final cerrado y que responde a la figura del final feliz propio del cine clásico, se podría afirmar que la narrativa de *En un París imaginario* encaja, en términos generales, con las convenciones asociadas a este modo cinematográfico. Sin embargo, también se observa que se distancia de ellas en algunas cuestiones como la utilización de las elipsis, que restringen información al espectador y rompen esa férrea coherencia causal propia del modo clásico y que acercan al filme a la utilización de técnicas habituales en un cine más experimental. En este sentido, se explica también la referencia que se realiza, desde el título del cortometraje, a la construcción de éste, lo cual lo acerca a parámetros en los que el autor manifiesta de forma explícita su intervención en la obra, como ocurría en el caso de la *nouvelle vague*.

En cuanto a las técnicas cinematográficas concretas que dan lugar al estilo, Fernando Colomo realiza una puesta en escena que trabaja al servicio de la historia. En este sentido, trata de construir una sensación de realismo a través de técnicas como el sonido directo o la utilización de iluminación natural. De igual modo ocurre con la representación del único escenario que se pone en pantalla: la casa de Montserrat. Para resultar coherente con el guión, que habla de un espacio muy reducido, el propio Colomo explica a Pablo Montero y David Utrilla (1998: 34), que tuvo que trabajar en la creación del espacio a través del uso de paneles móviles, ya que el cortometraje se rodó en una estancia mucho más amplia. Del mismo modo, la construcción del espacio que aparece en pantalla muestra austeridad: no hay frigorífico, los personajes visten abrigo dentro de la casa; comen, duermen y se cambian de ropa en la misma habitación, etc. A modo de ejemplo de la importancia que Colomo otorga a este aspecto es el plano secuencia con el que abre el cortometraje (el único que aparece en el filme), que ofrece una panorámica del apartamento de Montserrat y que muestra estas características. Con este plano secuencia también se muestra el interés de la chica por la cultura, ya que tiene la pared plagada de carteles de películas y representaciones teatrales. En este sentido, el teatro se encuentra representado entre sus intereses a través de un cartel que se encuentra en la pared del apartamento de Montserrat y que pertenece a la representación de la obra teatral *L'affaire des poisons*

(*El caso de los veneno*, Victorien Sardou, 1907), en su puesta en escena de 1959, que dirigió Raymond Gérôme.

Los personajes muestran una apariencia acorde a sus características personales y sociales. En el caso de Alberto, luce barba y melena de un largo medio, algo despeinada. En cuanto a su vestimenta, combina un jersey oscuro sobre una camisa de cuadros y un abrigo impermeable de color amarillo que contrarresta este aspecto general desaliñado. Por su parte, Max tiene un bigote grande y viste una camisa blanca, jersey y chaqueta de piel, con lo que logra una apariencia moderna y juvenil, pero no tan llamativa como la de Alberto. En su caso, las características estéticas también concuerdan con el mayor estatus socio económico del personaje. Finalmente, el personaje de Montserrat muestra una chica nada sofisticada, como indica el pelo largo y peinado al natural, que no esté maquillada o el que vista vaqueros y jersey negro de cuello alto. Sin embargo, en esa sencillez tiene cabida un punto de coquetería cuando, ante la llegada inesperada de los dos chicos exclama: “¡voy hecha una facha!”, con lo que el espectador obtiene una imagen más profunda de la forma de ser y de sentir de la joven. Del mismo modo, el guión favorece esta imagen natural de los personajes. Con comentarios extraídos del lenguaje de la calle como el que se acaba de mencionar, así como otros que salpican las conversaciones de los protagonistas, Colomo obtiene un resultado fresco y realista.

Por cuanto a la puesta en cuadro, ya se ha señalado que este cortometraje se rueda en 35mm y con una fotografía en color. Predominan los planos fijos y de distancia media y corta, lo cual da la sensación de un espacio reducido, aunque ya se ha mencionado anteriormente que llama la atención el plano con el que comienza la película, que consiste en una panorámica circular que da cuenta al espectador del tamaño de la casa en la que vive Montserrat, así como de sus intereses culturales.

Con respecto al montaje, partiendo de un modelo propio del cine clásico, el director se permite una licencia al superponer la conversación que tiene lugar entre Alberto y Montserrat, tras la marcha de Max del estudio, sobre la voz diegética y en *off* de los personajes. A su vez, se superpone una serie de fotos de París, de modo que, a través del montaje, se está narrando de forma simultánea una conversación que tiene

lugar en el apartamento de la chica y un resumen de la jornada por la ciudad que tiene lugar en las horas siguientes a esta charla.

Finalmente, el cortometraje se graba con sonido directo y merece la pena destacar, por su continua aparición durante el filme y por los comentarios genera en el personaje de Alberto, el hecho de que Montserrat tiene un reproductor de música que repite en bucle la canción *¿Quién?*, versión española de *Qui?*, de Charles Aznavour, que parece estar extraída de un concierto en directo, a juzgar por la introducción en la que se escucha hablar al cantautor francés, así como el aplauso del público. De nuevo, la utilización de un recurso cinematográfico como la música ayuda a Colomo a generar contrastes irónicos entre los personajes.

***Usted va a ser mamá* (Fernando Colomo, 1976)**

Usted va a ser mamá es un cortometraje de once minutos de duración que se realiza en el marco de unas condiciones de financiación muy ajustadas. A modo de ejemplo, valga el hecho de que su director tuvo que compartir el equipo de rodaje, que había alquilado durante veinticuatro horas, con su amigo y colega de profesión Miguel Ángel Díez; de forma que uno rueda a lo largo del día y otro durante la noche (Torres, 1978). A pesar de ello, Fernando Colomo decidió rodar en 35mm y en color.

El cortometraje comienza mostrando a la pareja sentimental que conforman Luis (Francisco Algora) y Carmen (Kiti Mánver) en el cuarto de baño de su domicilio. Se despiden y ella se marcha mientras que Luis se queda solo, a la espera de conocer el resultado de la prueba de embarazo que Carmen acaba de realizarse. Durante los minutos que requiere el proceso, la voz en *off* de Luis lee, en el prospecto del *kit* de diagnóstico, su forma de uso. A su vez, la espera de Luis se intercala con una serie de *flashbacks* a través de los que recuerda la evolución de su relación con Carmen desde el comienzo de su convivencia. El primero de estos recuerdos muestra el día en que los jóvenes encuentran el piso al que se mudan. El local, situado en el barrio de Rosales en Madrid, estaba viejo y sucio, pero ellos viven el momento con ilusión. Luis también recuerda cómo planean decorarlo a su gusto. En este contexto, Carmen se plantea que tiene que informar a su madre de que va a convivir con Luis sin haber contraído

matrimonio y se lamenta de la mala reacción que prevé por parte de ella, de quien ambos se burlan por sus actitudes tradicionales.

El segundo recuerdo presenta a la pareja leyendo en la cama, desnudos. De manera simultánea, Emilio y Carmen conversan y critican la decisión de unos amigos comunes de tener un hijo, resultado de un embarazo accidental, a pesar de que ambos coinciden en que la relación sentimental de estos amigos no se encuentra en un buen momento. En esta situación, llaman a la puerta inesperadamente; es la madre de Carmen (Concha Hidalgo). Mientras se visten apresuradamente, los protagonistas hacen referencia a que, finalmente, Carmen ocultó a su madre que convive con Luis, por lo que le hacen creer que él se encuentra allí de visita. Durante los minutos que la madre pasa en el piso, se interesa por cómo está Luis, pero es una actitud protocolaria. Así lo demuestra el que la mujer no espere a escuchar la respuesta del joven, al que interrumpe para quejarse de la falta de ascensor en el edificio, así como de la escasez de muebles y de la baja calidad de la vivienda. Incluso, la madre ofrece regalarle a su hija un sofá, oferta que Carmen rechaza.

La última secuencia narra un recuerdo en el que Luis llega borracho a casa. Carmen finge dormir y, cuando Luis se acerca a ella y la acaricia, ella se levanta indignada. Entonces tiene lugar una fuerte discusión entre la pareja, en la que Carmen se queja de que Luis nunca esté en casa y de que no la tiene en cuenta. Él se burla de ella, lo cual hace que Carmen se enfade aún más y ponga fin a la relación. Ante la drástica reacción de Carmen, Luis también se enfada y le recrimina que no están casados, por lo que él no tiene ningún tipo de responsabilidad para con ella. De vuelta a la secuencia principal, el proceso de diagnóstico de la prueba ha finalizado y el resultado es positivo, por lo que Luis telefona a Carmen para informarla. La última secuencia muestra un inserto de una invitación de boda que anuncia el futuro matrimonio de los protagonistas.

En cuanto a los temas, en primer lugar, el cortometraje habla de las dificultades que entraña la convivencia de la pareja sentimental, por cuanto Carmen demanda igualdad, respeto y atención, mientras que Luis mantiene un estilo de vida independiente y desconsiderado con respecto a los sentimientos y necesidades de ella.

Tras un tiempo de convivencia, Carmen valora que Luis no va a cambiar su actitud, por lo que decide terminar con la relación. Un segundo tema que produce conflicto en el cortometraje tiene que ver con la figura de la familia, a la que se identifica como una institución social que le cohibe a los personajes y que ejerce presión en contra del desarrollo libre de su vida. En este sentido se comprenden las bromas que Luis y Carmen hacen en torno a la familia de ella por cuanto a su actitud conservadora o el que los jóvenes oculten su convivencia a la madre de Carmen. Igualmente se interpreta la mirada crítica a los amigos que han decidido formar una familia y criar un hijo. El caso más paradigmático lo constituye el anuncio de matrimonio entre los jóvenes tras conocer el embarazo de Carmen. El tercer tema que aborda *Usted va a ser mamá* reflexiona sobre el embarazo no deseado y las posibles formas de actuar en base a esta realidad. En este sentido, si bien los personajes opinan que sus amigos se han equivocado al decidir tener a su hijo aunque su convivencia no funcione (con lo cual se plantea de forma implícita la posibilidad de abortar), cuando ellos se enfrentan a la misma situación, optan por un comportamiento similar.

En el cortometraje aparecen tres personajes. Luis y Carmen son los protagonistas. Como se adelantaba, esta pareja sentimental comienza a convivir en un piso en el madrileño barrio de Rosales, uno de los más céntricos y con el precio por metro cuadrado más elevado, lo cual pueden permitirse pagar gracias a sus profesiones. Ambos responden al perfil de progresista de la época, entre cuyas características destaca un posicionamiento ideológico de izquierdas, una concepción de progreso que aboga por el avance de las libertades sociales e individuales y el interés por cultivar aspectos intelectuales y culturales, como demuestra el que dediquen su tiempo libre a leer el periódico o que decoren la vivienda con láminas de películas en las paredes.

Alrededor de la mitad de la veintena, Luis proviene de una familia de clase media y trabaja en un periódico. En cuanto a las características del personaje, acorde al mencionado perfil de “progre”, se interesa por temas relacionados con la cultura y las ciencias sociales y humanísticas, como muestra la profesión que ejerce. En este mismo sentido, el joven se enorgullece de la clase social humilde a la que originalmente pertenece. Por el contrario, se burla del origen burgués de Carmen, del

cual trata de distanciarse. A este retrato de “progre” de la época también podría responder el desprecio de Luis la institución del matrimonio, si bien también sería posible achacar esta actitud a problemas con el concepto de compromiso sentimental. Así se extrae del momento en que, en el fragor de la discusión con Carmen, cuando ella le exige responsabilidad y respeto, él le contesta “ni que estuviésemos casados”. Con estas palabras Luis da a entender que con el matrimonio se pierde cualquier atisbo de libertad o de identidad individual.

Otra característica del personaje de Luis es que tiene actitudes machistas. La primera tiene lugar cuando el joven llega a su casa ebrio e intenta mantener relaciones con Carmen. Como ya se ha expuesto, ella le rechaza y le recrimina que no le tenga en consideración ni le demuestre cariño. La reacción de Luis agrava el conflicto, ya que, en vez de disculparse por sus actos, primero se burla de Carmen al ofrecerle “una pesetita” para que aplaque su enfado y salga del baño en donde se ha encerrado y, a la vista de que la estrategia no da resultado, realiza la mencionada advertencia de que, al no estar casados, él no tiene ningún tipo de obligación moral con respecto a ella.

Carmen, de la misma edad que Luis, responde a un estereotipo de chica moderna, tal y como demuestra su decisión de vivir en pareja con Luis sin estar casados. En esta misma línea, Carmen acepta la liberación sexual de la mujer y deja de lado sentimientos de pudor o de culpa con actitudes de normalización y de disfrute de la sexualidad, como indica que los protagonistas disfruten de la lectura en completa desnudez. Otro de los casos en los que Carmen demuestra tener una actitud moderna es el hecho de que se enfrente a Luis como a un igual cuando no está de acuerdo con su forma de actuar, de forma que no sigue la corriente tradicional en el que el comportamiento ejemplar de una mujer consiste en complacer los deseos de su marido sin exigir nada a cambio. De hecho, ante las actitudes machistas de Luis y la previsión de que perpetuará estos comportamientos, Carmen decide poner fin a la relación.

Por otra parte, a pesar de no mencionar su ocupación laboral, desde hace algún tiempo mantiene una independencia económica con respecto a sus padres, ya que antes de convivir con Luis compartió piso otra chica. Esta frescura con respecto a la manera de entender la vida por parte de Carmen no coincide con su procedencia de un

entorno social burgués. Este origen social queda patente con la aparición de su madre, pero también a través de conversaciones con Luis, como la que hace referencia a su escolarización en un centro religioso, lo cual revela unos presupuestos anclados en la tradición y en conservadurismo.

No obstante, en Carmen se perciben incongruencias entre la vocación de libertad y progreso con que intenta orientar su vida, y la vuelta a la tradición y la asunción de normas sociales. En el cortometraje, esto se observa a través de dos cuestiones. La primera gira en torno a la decisión de Carmen de convivir con Luis. Como se ha comentado, mientras que al comienzo de la película ella se muestra decidida a enfrentarse a su madre por este hecho, después se descubre que, finalmente, opta por ocultar a su familia su modo de vida. El segundo gesto en el Carmen se pliega a las presiones de la tradición es el sorprendente final del cortometraje, en el que una invitación de boda con los nombres de la pareja indica que ambos, pese a haber roto la relación, deciden casarse como consecuencia del embarazo de Carmen.

La madre de Carmen es el tercer y último personaje que aparece en el cortometraje. Se trata de una mujer que pertenece al entorno de la burguesía. Vive en el barrio madrileño de Rosales y es creyente y practicante de la religión católica, tal como muestra el hecho de que haya educado a su hija en un colegio dirigido por monjas, así como que no apruebe la emancipación de su hija del hogar familiar ni mucho menos la convivencia en pareja sin haber recibido el sacramento católico del matrimonio. Incluso en su forma de hablar se refleja una personalidad cursi y amanerada que muestra al dirigirse como “Luisito” a Luis, de forma que aníñ a una persona que ya es un hombre. También hace gala de su posición social a través de su lenguaje cuando habla de que estuvo en casa de “Los Rodríguez”, cuestión ésta que se abordará en profundidad en el marco del análisis de la puesta en escena.

Por otra parte, el tratamiento narrativo del tiempo altera el orden cronológico, debilitando así la noción de causalidad y coherencia que impera en el modo clásico. Por un lado, la secuencia de la espera del resultado de la prueba de embarazo se intercala con los recuerdos a los que se ha aludido anteriormente. Por otro lado, se

produce una elipsis entre la constatación del embarazo de Carmen y el inserto de la invitación de boda de los protagonistas, cuyos pensamientos se mostraban en desacuerdo con ese tipo de actuaciones a juzgar por la conversación en la que hablaban de una situación similar que habían experimentado unos amigos. En este sentido, narrativamente también se produce un paralelismo en las situaciones, lo cual prepara el *gag* final, que se construye en torno a esta contradicción. En el caso del tratamiento narrativo del espacio, está perfectamente delimitado en las estancias en que se desarrolla el argumento (terraza, dormitorio y baño del piso) que, a su vez, y como se ha adelantado, se localiza en el céntrico barrio de Rosales, en Madrid.

Narrado desde el punto de vista de Luis, la estructura narrativa del cortometraje plantea una sola trama que se divide en cinco secuencias: la que sitúa a Luis en el baño, los tres recuerdos en torno a su relación y el plano inserto de la invitación de boda. En cuanto a la resolución de la historia, Colomo opta por un final cerrado, en el que los jóvenes deciden contraer matrimonio. Sin embargo, lejos de suponer este hecho un motivo de alegría, se trata con cinismo, tanto por el tono de la voz en *off* que lee la oración del prospecto que da título al cortometraje: “Usted va a ser mamá”, como por la propia forma de pensar de los protagonistas y el conocimiento, por parte del espectador, de que esa relación no hubiera continuado de no ser por la circunstancia del embarazo. De esta manera, el típico final feliz del cine clásico adquiere un sabor agri dulce en este cortometraje, lo cual resulta más llamativo por adscribirse éste al género de la comedia.

En base a los resultados del análisis en torno a los aspectos narrativos de *Usted va a ser mamá*, en el cortometraje también se combinan estrategias narrativas propias del cine de arte y ensayo (en el sentido de que existen digresiones en cuanto a la causalidad que aportan las acciones de los personajes y el tratamiento del tiempo y del espacio) pero, por otra parte, la película cuenta una historia dotada de coherencia. También dentro de las posibles convenciones narrativas que se detectan, la elipsis que omite el proceso previo al anuncio de matrimonio de los protagonistas encaja en la estructura narrativa propia del formato cinematográfico de los cortometrajes, que suelen incluir un giro final que aporte algún elemento sorpresivo y que, en este caso, resuelve el *gag* cómico que ha ido construyendo la película a lo largo del argumento.

Con respecto al estilo cinematográfico, conviene tener presente que para Fernando Colomo resultaba imprescindible ajustar al máximo en los costes de rodaje. Todo el cortometraje se rueda en un único escenario, el piso de Luis y Carmen. A su vez, éste no se trata de un decorado, sino que se utiliza un piso real (el estudio de arquitectura donde trabajaba Colomo). Sin embargo, el director consigue crear la sensación de un espacio reducido y acorde a la forma de vida de los personajes a través de la puesta en escena (no en vano Colomo había estudiado la especialidad de decoración, de entre todas las que ofertaba la EOC). El espacio que se pone en pantalla, por tanto, tras una primera fase en la que está sucio y desangelado, pasa a ser, a gusto de los protagonistas, un espacio acogedor y que denota ciertos toques de modernidad. Así se muestra en las paredes, que Emilio y Carmen entelan de colores contrastados como el azulón y el blanco y que decoran con láminas de fotogramas de películas. Este espacio reducido habla, por tanto, de la forma de ser de la pareja protagonista, que se conforma con un piso humilde porque su felicidad radica en compartir su día a día. A su vez, también aporta información de la madre de Carmen, que se queja porque el bloque no tiene ascensor o que no puede comprender por qué su hija no se deja regalar un sofá, elemento que ella considera indispensable en la casa.

Por otra parte, el rodaje carece de equipo de iluminación, por lo que los planos se alumbran utilizando la luz natural que ofrecen las habitaciones del piso, bien sea porque entra por las ventanas, bien por las lámparas diegéticas. Esto resulta en una imagen naturalista similar a la que puede encontrarse en el cine de la *nouvelle vague* y otros nuevos cines europeos. Asimismo, cabe señalar, en el momento en que se rueda el cortometraje, los actores que ponen cara a los personajes se encontraban en los comienzos de su profesión, como ocurre en los casos de Concha Hidalgo y de Kiti Mánver, quienes solo habían realizado algunos trabajos desde el año 1970. Ocurre algo parecido en el caso de Francisco Algora, que a pesar de comenzar su andadura profesional en el mundo de la interpretación en el mismo año que sus compañeras, su currículum es más nutrido a la altura del año 1976. Entre otros proyectos, el actor interpreta el personaje de Alberto en el cortometraje *En un París imaginario*. En cualquier caso, los tres actores tienen en común que en el momento de rodaje de la

película no eran actores consagrados o caras conocidas para el gran público, por lo que ofrecían un registro de naturalidad que favorece el tono general del cortometraje.

A este naturalismo ayuda un guión en el que prima un diálogo fresco, que parece el registro real de habla de los actores, como se observa en las conversaciones entre los personajes de Luis y Carmen, en las que ante las bromas de él, ella le contesta con un castizo “No me cabrees, ¿eh?”, y también se plasma en la discusión en que desemboca en la ruptura de la pareja. El registro cambia según el personaje, y así la madre de Carmen tiene un lenguaje pretendidamente formal y que en determinados momentos puede resultar incluso ñoño, como muestra al dirigirse a su futuro yerno como “Luisito”. De esta forma, el lenguaje del personaje ayuda a retratarlo, en este caso como una persona ostentosa y que trata de diferenciarse en cuanto a su clase social, como muestra al referirse a sus amigos como “los Rodríguez”.

También en relación con la puesta en escena, cabe destacar un elemento que diferencia al cortometraje de tendencias de cine español que había hasta ese momento, y con las que la crítica militante solía establecer similitudes. Nos referimos a la aparición de los personajes desnudos en pantalla, que el director naturaliza al retratarlos leyendo y manteniendo una conversación cotidiana. La aparición de los cuerpos desnudos de los dos protagonistas supone, por tanto, una novedad en el contexto del cine español por cuanto, lejos de sumarse a la ola del destape en el que se juega con el morbo y la recreación de los desnudos, en el cortometraje los naturaliza hasta llegar al punto de que en vez de presentarlos en una actitud con contenido sexual, aparecen ambos en la cama leyendo el periódico en una actitud de visible intimidad pero que no explota el posible aspecto erótico de la situación. A su vez, resulta novedosa la aparición del aparato de la prueba de embarazo en un plano de detalle. En este sentido, lejos de representarlo de una forma morbosa o dramática, el director se permite otorgarle una dimensión cómica por cuanto a la novedad que supone su uso, así como por la ironía que se establece al obtener un resultado positivo de la prueba pero que, sin embargo, no supone una alegría para los personajes.

Para el rodaje, en formato normal de 35mm y en color, se suelen utilizar planos generales que, desde un punto fijo, recogen la totalidad del diálogo en una única toma.

De esta forma de realización resultan unas escenas en las que da la sensación de que la cámara, como un *voyeur*, registra una serie de escenas de la vida cotidiana de los personajes y no una ficción representada. Estos planos generales se alternan a través del montaje con planos-detalle del aparato que diagnostica el embarazo de Carmen. El último plano del cortometraje, que también es un plano de detalle, recoge la invitación de boda de Luis y Carmen. De esta forma, mediante el montaje se rompe con el realismo que confieren el resto de elementos de la puesta en escena y se introduce un elemento de sorpresa y cierta comicidad por la ironía que supone que aquel modo de vida acomodado y tradicional que la expareja denostaba en los demás (incluidos sus propios amigos) es el que terminan por adoptar para sí mismos –con el agravante de saber que la relación había fracasado antes de saber del embarazo de Carmen–. De este sencillo pero efectivo juego de montaje que, por un lado, alterna la línea del presente con recuerdos intercalados en modo de *flashbacks* y, por otro, introduce un giro final mediante el inserto de la invitación de boda, se extrae una importante idea: si bien el naturalismo es un elemento estilístico patente en el filme, no se trata éste del único rasgo de estilo que se percibe.

En este sentido, Fernando Colomo pertenece a una generación que ha crecido en la era del cine y de la televisión, por lo que posee una cultura audiovisual que forma parte de su universo intelectual y que se deja ver en sus propias producciones. Así se encuentra una explicación para un montaje tan cuidado y que aporta en sí mismo una nota de humor en el contexto de un cortometraje en el que prima una estética y una historia de tintes realistas. Esto supone un rasgo novedoso, ya que el cine de nuestro país sí había tenido contacto con el movimiento del realismo como una vocación de partida en el rodaje pero no se había alcanzado este equilibrio entre el naturalismo propio del neorrealismo, el que practica un cine más experimental y los modos de conseguir este mismo efecto provenientes de la tradición del cine clásico norteamericano.

De igual forma opera la utilización del sonido en el *Usted va a ser mamá*. Por un lado, se recurre a técnicas que confieren realismo según el concepto de André Bazin mediante el rodaje con sonido directo. Por otro lado, existen elementos sonoros que nos distancian de estas convenciones, como ocurre con la voz en *off* que, con un tono

de gravedad y a la vez distanciamiento, lee el prospecto de la prueba de embarazo. Esta voz se acompaña, a su vez, de una melodía extradiegética interpretada por una flauta travesera que, a base de una interpretación que en jerga musical se denomina “picado-ligado”, va subrayando los momentos críticos en esta espera del resultado del test, creando un efecto de palpitos que dota a la escena de un tono cómico.

En legítima defensa (Fernando Trueba, 1978)

En legítima defensa se trata de un cortometraje de ocho minutos de duración que, aunque las difíciles condiciones de producción hicieron que se rodara en un día, presenta una fotografía en color (Castro, 1980). La película tuvo cierto éxito en su exhibición, ya que se proyectó junto a *El amigo americano (Der Amerikanische Freund, Win Wenders, 1977)*, que estuvo más de un año en la cartelera del Cine Alphaville, en Madrid.

El cortometraje comienza con una imagen de una plaza llena de gente. La siguiente escena muestra cómo Óscar (Óscar Ladoire), protagonista del cortometraje, se acerca a una terraza de un bar en la que le espera Aurora (Aurora Pastor). Cuando se sienta con ella, Óscar se muestra apesadumbrado y, tras dudar en cómo expresarlo, acaba confesando un amor apasionado a la chica, a la que propone un compromiso serio y una vida en común. Ella no corresponde a ese sentimiento, y así se lo hace saber, ante lo cual Óscar reacciona con una gran tristeza. Ella, preocupada, se ofrece a pasar la noche con él, oferta que Óscar rechaza porque dice buscar una relación de amor y no solo de sexo. Desolado, Óscar anuncia que se marcha para pensar sobre lo que acaba de ocurrir. La siguiente secuencia presenta a Óscar cogiendo un autobús urbano que le transporta a otra parte de la ciudad. Cuando baja, entra en una cafetería, en donde le espera otra chica: Malala (Malala). De nuevo, Óscar repite la escena cuando se disculpa por su retraso y confiesa su amor a la joven y su deseo de compartir la vida con ella. Malala reacciona con sorpresa y con cierta molestia ante la propuesta, que rechaza enseguida. Óscar, por su parte, finge sentirse incómodo con la situación y se marcha del bar, dejando a la chica dentro. La última secuencia muestra cómo Óscar sale del Metro y entra en una tercera cafetería. En ella se encuentra

Beatriz (Beatriz de la Gándara), a la que anuncia que le tiene que decir algo muy importante; en ese momento, el plano se congela y finaliza el cortometraje.

El filme, por tanto, está protagonizado por Óscar, Aurora, Malala y Beatriz, todos ellos en edad en torno a los veinticinco años y que parecen pertenecer a la clase media. Con una única trama, el cortometraje reflexiona en torno a la idea de las relaciones sentimentales y, de forma concreta, de su desligamiento con respecto a la idea del amor romántico. De esta manera, el tema del amor, cuya aparición en la comedia cinematográfica de nuestro país constaba de una gran tradición, se trata de manera innovadora en el cortometraje, ya que la experiencia del amor romántico ya no es la única posible o idónea en cuanto a las relaciones entre hombre y mujer.

La narración, a través de un título sobreimpresionado en la primera imagen, nos sitúa espacial y temporalmente en “Madrid, 30 de mayo de 1978”. En este sentido, destaca la vocación de realismo que destila el cortometraje, que en algunos casos se acoge a convenciones propias del documental. Es el caso de este primer plano que abre la cinta, que simplemente recoge en un plano general la pequeña plaza del Dos de Mayo, en pleno centro de la ciudad madrileña (Fig. 1). En ella aparecen numerosas personas de diferentes edades que no son sino verdaderos habitantes de la ciudad que se encontraban allí en el momento del rodaje. En el plano, algunos miran con curiosidad a la cámara y otros permanecen indiferentes. Narrativamente, este plano resulta interesante porque no responde a las relaciones de causalidad que a las que se atiene el cine clásico o comercial, sino que simplemente parece estar ahí a modo de testimonio, de reflejo del momento. De hecho, aunque el cortometraje responda a la narración de una historia, este no es el único plano que se encuentra y que se recrea en la no-acción o en momentos que normalmente desaparecerían mediante elipsis analítica, como ocurre con la filmación de los trayectos en transporte público que realiza Óscar para trasladarse de una cita a otra, de cuyas localizaciones, además, se deja constancia geográfica a través de la filmación de las bocas de metro o de las fachadas de bares y cafeterías en donde se encuentran los personajes, locales que eran fácilmente reconocibles para los jóvenes que vivían en aquel momento en la capital.

Para finalizar el análisis de los aspectos narrativos del cortometraje, es preciso señalar que está narrado desde el punto de vista de Óscar, aunque el espectador en un principio no conoce los planes que tiene el chico, por lo que se restringe esta información. En este sentido, el argumento se narra a través de tres secuencias que, en realidad, suponen la repetición de la misma situación, estableciendo un recurso de paralelismo, que es el que construye el *gag* cómico que persigue el cortometraje en su conjunto. En la primera de las tres escenas el protagonista desarrolla su discurso sin que el espectador sospeche de la farsa. Es en la segunda escena, cuando Óscar repite la situación, cuando el espectador descubre que, en realidad, todo se trata de una estrategia por parte del joven. El *gag* culmina cuando Óscar empieza a reproducir la misma historia por tercera vez. En este momento acaba el cortometraje, de forma que el espectador debe sobreentender que, a continuación, se va a repetir la misma reacción que han visto en las dos chicas anteriores. Además, el cortometraje narra una historia que presenta un final abierto, con lo que apela al espectador a que complete la información que se restringe en la tercera situación. De producirse correctamente esta operación, la película tendría un final feliz, ya que desde el punto de vista Óscar se alcanzaría el objetivo de poner fin a las tres relaciones sin la necesidad de exponer sus verdaderos sentimientos ante las chicas.

En cuanto a la adscripción a las diferentes convenciones narrativas, por un lado se trata de una historia que tiene elementos propios del realismo que suele aparecer en el modo narrativo de las películas de aire naturalista, ya que en ocasiones se debilita la causalidad que mueve al personaje en sus acciones o, al menos, se esconde esta información al espectador. Por otra parte, el cortometraje entero puede ser entendido como un *sketch*, como un juego cómico en el que el espectador tiene que descubrir las intenciones ocultas del protagonista y, una vez reveladas éstas, debe completar el contenido de la última escena, que queda sin desarrollar, lo cual concuerda con el carácter lúdico y experimental que suele subyacer en el formato del cortometraje.

Ya en relación al estilo cinematográfico, el cortometraje presenta cinco escenarios, todos ellos reales, lo cual contribuye a esta vocación de realismo que se aprecia en todo el filme. En cuanto a las localizaciones exteriores, junto a la Plaza del

Dos de Mayo, de la que ya se ha hablado, aparece una terraza en un parque, así como la parada de un autobús urbano, la salida del Metro de “Banco Central”, el bar “El Zaguán” o la fachada de “La tetería de la abuela”. Esta última, situada en la calle Espíritu Santo (en el barrio de Malasaña) y con estética modernista, era un local popular en la época. De esta manera, todos los escenarios son reconocibles y no alteran su imagen en la puesta en escena, ni siquiera en cuanto a su iluminación para el rodaje, ya que se utilizó exclusivamente la luz natural que hubiera en la calle, para los escenarios exteriores y, para los interiores, se situó a los personajes junto a ventanas y se intentó aprovechar la luz que entraba.

Por otra parte, el vestuario y maquillaje de los personajes también contribuye a esta sensación de naturalismo casi documental, ya que utilizaron su propia vestimenta para la interpretación. Óscar viste en un estilo formal: con una chaqueta-americana gris sobre una camisa blanca con el cuello desabrochado, lo cual contrasta con el estilo de los extras masculinos que aparecen en los diferentes bares que visita, que utilizan camisetas y vaqueros. Sin embargo, rompe esa apariencia formal con el pelo, que luce largo y desaliñado. Esta contradicción resulta en un aspecto cómico, por lo desequilibrado. También las tres mujeres que aparecen en el cortometraje tienen un estilo de vestuario más informal, aunque en diferentes estilos. Aurora, con una túnica estampada y el pelo largo, se acerca a una estética *hippie* (Fig. 2). Mientras, Malala tiene un *look* más urbano y con tintes *underground*, que consigue vistiendo una blusa y una falda amplia, que complementa con unas gafas de sol de pasta, a pesar de encontrarse en un espacio interior (Fig. 3). Beatriz, por su parte, viste en un estilo más tradicional, con una camisa de cuello bebé con encaje y el pelo recogido (Fig. 4).

A esta sensación de frescura también contribuye la elección de actores no profesionales, sino que provienen, como en otras ocasiones, del círculo de amigos que realizan el cortometraje. Para Beatriz de la Gándara y Malala esta sería la primera y la última vez que intervinieran como actrices en un rodaje. Aurora Pastor, antes de participar en *En legítima defensa*, sólo había tenido una pequeña intervención en *Tigres de papel*, aunque posteriormente sí desarrollaría una carrera profesional como actriz. Por su parte, Óscar Ladoire hasta el momento sólo había participado en el cortometraje *Óscar y Carlos*, también dirigido por su amigo Fernando Trueba;

posteriormente se dedicaría a la interpretación de manera profesional, aunque sin formación académica al respecto. El caso más paradigmático en esta búsqueda naturalista, aunque ya se ha mencionado anteriormente, se encuentra en el plano que abre el cortometraje. La gente que hay en la plaza no son actores profesionales ni extras, sino personas que se encontraban allí en ese momento.

En cualquier caso, lo que estos actores aportan al personaje que interpretan es frescura, a lo cual ayuda un guión que intenta reflejar el habla de un sector de la juventud madrileña del momento con expresiones poco habituales en el cine español como son: “no quiero joder”, “¡qué *demasiao!*” o “vamos al cine y nos *enrollamos*”, en las que se aprecian elementos de la jerga cheli o de los jóvenes. En este sentido, llama especialmente la atención la forma de expresarse de Malala, que es la que mejor responde a este tono chulesco y castizo. De nuevo, en el caso del lenguaje se recurre a los contrastes para producir un efecto cómico, ya que el habla de Óscar es más formal y cuidada en la composición de oraciones, lo cual funciona como una parodia del barroquismo en la expresión oral. De igual modo ocurre con las interpretaciones, ya que mientras ellas se mantienen en un registro naturalista, Óscar muestra una afectación exacerbada que produce comicidad. Así ocurre con frases como estas: “[...] estoy enloquecido por ti. Y además, te amo profundamente. Te amo de amor loco. Estoy profundamente enamorado de ti. Quiero que los dos estemos juntos, que vivamos juntos... quiero que seas mi mujer, Aurora. ¿Y tú...? ¿Tú me amas?”.

Por otra parte, Trueba eligió una fotografía en color, así como un formato que no solía utilizarse en el cine español: el *scope*. La anchura del fotograma, así como la utilización de planos fijos y de larga duración, favorecen esa sensación de captura de la realidad. Por otra parte, junto al plano de conjunto que da comienzo al cortometraje, que no hace avanzar la acción, merece la pena destacar el plano secuencia que recoge la llegada de Óscar a la terraza del primer bar. En él, se juega con la profundidad de campo para mostrar cómo se acerca el personaje y se reencuadra hasta tener en plano medio a los dos protagonistas de la primera escena (Figs. 5 y 6). Finalmente, aquí también se utiliza el sonido directo así como la ausencia de banda sonora, por lo que continuamente se escuchan los sonidos de fondo reales de los lugares en que se encuentran los personajes.

***Homenage à trois* (Fernando Trueba, 1979)**

Homenage à trois, cortometraje de diecisiete minutos de duración y con una fotografía en blanco y negro, se rodó en tan solo una jornada y media (sábado completo y domingo por la tarde), y en el mismo fin de semana que *El león enamorado* (que se rueda el domingo por la mañana).

El cortometraje narra la separación de Emilio (Emilio Urdiales) y Rosa (Marisa), una pareja de jóvenes que han convivido durante dos años. Está estructurado en tres secuencias delimitadas, de forma clara, por diferentes actos que se indican con sus intertítulos correspondientes. El primero de ellos se titula “El reparto” (Fig. 7), y narra la mañana en que Rosa prepara su equipaje para marcharse del domicilio que ha compartido con Emilio. El día en que ella abandona el domicilio (en el que ella duerme en la cama del dormitorio y él en un saco de dormir en el suelo del salón), Rosa empaqueta una primera fase de sus pertenencias y espera a que su nueva pareja (Joaquín Hinojosa) la recoja con el coche para realizar la mudanza. Por su parte, Emilio, sustrae a escondidas de Rosa algunos de los objetos que ella ha preparado para llevarse. Asimismo, se muestra altivo con Rosa, pero no oculta su interés en conocer la identidad y la apariencia de la persona con quien Rosa comienza una nueva vida. Finalmente, explica a Rosa los cambios que pretende realizar en la decoración de la vivienda cuando ella se marche. La segunda secuencia, “S.O.S” (Fig. 8), sitúa a Emilio en su casa, en los primeros minutos tras la marcha de Rosa, y recoge la llamada telefónica que este realiza a un amigo. En esta conversación, Emilio miente a su interlocutor al decir que ha sido él quien ha puesto fin a la relación y que está encantado de su nueva situación, por cuanto va a recuperar actividades que había dejado de practicar con ella. De forma vehemente, desaconseja a su amigo que mantenga cualquier tipo de relación sentimental con una mujer y, finalmente, le hace saber que el hombre con el que Rosa se ha marchado no es otro que la antigua pareja de ella. No obstante, a pesar de que Emilio intenta aparentar que está bien de cara a sus amigos, está destrozado, como demuestra el hecho de que solloce desconsoladamente cuando finaliza la conversación telefónica. La tercera secuencia, “Hazañas bélicas” (Fig. 9), narra el encuentro entre Rosa y su nueva pareja en el coche con el que ha ido a recogerla. La conversación saca a relucir una confusión: el chico no quiere convivir de nuevo con Rosa, mientras que

ella asumía que iban a vivir juntos, lo que provoca que ella se enfade y ponga fin a la relación.

En *Homenage à trois* se desarrollan dos tramas, aunque están profundamente conectadas entre sí. La primera trata la separación del matrimonio de Emilio y Rosa, por decisión de ella. El cortometraje muestra el último día de convivencia de la pareja, en el que los personajes interactúan mientras realizan sus actividades cotidianas como son despertarse, asearse o desayunar. Con un ritmo narrativo pausado, entre ellos tienen lugar conversaciones que destilan realismo y verosimilitud, y cuyo naturalismo sólo se ve alterado por parte de algunos comportamientos que Emilio integra en su rutina diaria, como son un fugaz entrenamiento deportivo o el hurto de un libro y de ropa interior del equipaje de Rosa (Figs. 10 y 11). En esta trama del final de la vida en pareja a través de la narración de actividades cotidianas, adquiere especial importancia la reacción de Emilio, que se basa en la negación de la realidad. Emilio no acepta que la separación haya sido una decisión unilateral de Rosa y se comporta, sobre todo de cara al amigo al que telefonea, como si realmente la ruptura fuera una liberación para él, cuando no es así. En este sentido, también es interesante observar el desarrollo de la llamada de teléfono en la que Emilio planea su futuro inmediato y hace planes junto a sus amigos. En este contexto, su discurso es inconexo y su gesticulación denota nervios y tensión. Es importante resaltar que la trama prácticamente no tiene recorrido, puesto que el momento de la acción ya sitúa al espectador en medio de la separación sentimental y lo que muestra es su desarrollo en las horas finales de la convivencia.

La segunda trama que desarrolla *Homenage à trois* plantea la nueva relación que Rosa emprende tras dejar a Emilio. Sin embargo, parece que en esta pareja también existen problemas de comunicación. En el escaso tiempo que el argumento dedica a esta trama, sí se produce un gran desarrollo, ya que en los tres minutos que dura la única escena en la que aparecen juntos, Rosa se da cuenta de que ha cometido el error de presuponer que volver con su expareja significaba mudarse a su casa, lo cual desemboca en una pelea y en el fin de la relación. Al igual que la anterior, esta trama se narra una gran naturalidad que se consigue a través de una conversación cercana y verosímil entre los personajes. Como puede observarse, las dos tramas se

entrelazan a través de la figura del triángulo amoroso, como ya nos indica el propio título del cortometraje *Homenage à trois*. Pero este triángulo está tratado de una manera poco corriente, ya que es Rosa quien rompe con el matrimonio para comenzar una nueva relación. A su vez, el tratamiento de esta situación se produce, de forma razonablemente civilizada, en la intimidad del piso que compartía la pareja. Por tanto, a pesar de ciertas tiranteces propias de lo incómodo de las circunstancias, son capaces de convivir juntos y en relativa armonía hasta que ella se marcha definitivamente.

El tema en torno al que reflexiona *Homenage à trois* trata las relaciones sentimentales. Sin embargo, no se trata de un concepto de amor idealizado, sino que lo que se muestra son los problemas que ocurren en este tipo de relaciones y que provocan el final de estas, tal y como ocurre con la ruptura de la pareja de Rosa y Emilio, y de Rosa y su nuevo amante.

Por otra parte, los tres personajes que aparecen son los responsables de que la trama avance. Emilio, de entre veinticinco y treinta años de edad, bebe y fuma de forma considerable. En cuanto a su perfil sociodemográfico, Emilio parece tener ascendencia extranjera, tal vez porque alguno de sus progenitores es de origen anglosajón, lo cual explica que, a pesar de tener un acento extraño, hable un castellano bilingüe y que su nombre sea español. En la historia, Emilio se encuadra dentro de las nuevas clases medias emergentes propias del momento de la Transición, y denota una formación cultural bastante desarrollada, como demuestran los libros, discos y las referencias culturales que realiza.

Por su parte, Rosa es una chica de la misma edad que Emilio y, al igual que él, es una mujer a la que le interesa el ámbito de la cultura en sus diferentes manifestaciones, como indica que priorice libros y discos, frente a otras pertenencias personales, en el contenido de las dos bolsas de equipaje que lleva su primera parte de la mudanza. Por otra parte, tal y como demuestran los títulos y autores de los libros que decide llevarse, Rosa es una mujer políticamente activa cuya ideología está relacionada con el Partido Comunista de España, así como con el movimiento feminista. No obstante, a pesar de este feminismo teórico que propugna la autonomía de la mujer y que Rosa defiende, en su manera de actuar no es plenamente

congruente con su ideología. Es así que al romper su relación con Emilio, Rosa asume que se instalará en la vivienda de su nueva pareja sin plantearse la posibilidad de convivir con una amiga o vivir sola, actitud extraña por perpetuar la idea de dependencia, aunque sea simbólica, de una compañía masculina. El tercer personaje que aparece en el corto es la nueva pareja sentimental de Rosa, un chico con el que ella ya cohabitó antes de vivir con Emilio y que tiene una edad similar a ella.

A nivel narrativo, el argumento respeta el orden cronológico de la historia, que desarrolla entre una y dos horas de la vida de los personajes. Por cuanto al espacio, es llamativo el tratamiento que se realiza en la primera secuencia del cortometraje. *Homenage à trois* comienza con una escena en la que muestra el despertar de Emilio, que duerme con un chándal en un saco de dormir, en el suelo, y se encuentra en un salón desordenado y sucio. Sin ninguna indicación, más allá de un plano vacío del pasillo, aparece una nueva escena en la que Rosa, en un dormitorio limpio y ordenado, también se dispone a comenzar el día (Fig. 12). De nuevo la narración retoma la actividad de Emilio, que hace flexiones en el suelo de la habitación. Un nuevo plano de la cama en la que dormía Rosa, ahora vacía, muestra a un gato entre las sábanas (Fig. 13). El gato sale de la habitación. De vuelta con Emilio, el gato que acaba de abandonar el dormitorio entra en la estancia que ocupa el joven (Fig. 14). En este momento, cuya confirmación se produce en el siguiente plano (en el que los dos personajes coinciden en la cocina), el espectador tiene la información necesaria para deducir que los dos personajes compartían el espacio de la misma vivienda, aunque han pasado la noche en estancias separadas. De esta manera, si bien existe un cierto juego a la hora de dosificar la información sobre el espacio en el que se desarrolla la historia, este se resuelve pocos segundos después, con lo que la narración recupera la coherencia propia de una narración clásica. Por otra parte, cabría señalar que la narración utiliza el punto de vista de Emilio y que plantea una estructura cerrada de lo que se podría considerar un final feliz. En este sentido, si bien se pone fin a la relación entre Rosa y Emilio, para el personaje con cuya postura se sitúa la narración supondrá un alivio la ruptura entre Rosa y el que fuera su expareja.

Atendiendo a las convenciones narrativas, además de los giros propios de los cortometrajes, la cinta se encuadra de forma clara dentro de las formas genéricas de la

comedia. De hecho, narrativamente, en la película se encuentran elementos que remiten a una forma de comedia muy concreta: el *slapstick* del cine mudo de los años veinte. Esto se realiza a través de *gags* visuales como la patada que Emilio da al gato, su llanto desconsolado tras la llamada a un amigo o, en el caso de Rosa, la patada a la maleta y la imagen que congela el corto, y también tendrán su traducción en el estilo del cortometraje. Es por ello que, si bien se encuentran convenciones narrativas que remiten a un cine de tono naturalista, estas se imbrican con otras propias del cine de género.

Por último, merece la pena resaltar la voluntad del autor de estar presente en su obra, como se demuestra al utilizar los rótulos sobreimpresos en la imagen que dividen el cortometraje y cuyos títulos hacen referencias irónicas al contenido de cada parte. También el propio título del cortometraje es un juego de palabras basado en la mezcla de la expresión de origen francés *ménage à trois*, que hace referencia a la figura narrativa del triángulo amoroso que desarrolla el cortometraje, y el término español “homenaje”. Este juego de palabras es habitual en las películas del subgénero.

En *Homenage à trois* existen elementos estilísticos que conectan con la tradición cinematográfica de comedia en España, pero también se detectan otros atributos que suponen rupturas con respecto a ella. Finalmente, como ocurre con el resto de películas analizadas, la vocación de los creadores del cortometraje de dirigirse a un nuevo tipo de público a través de un lenguaje cinematográfico cercano, junto con el difícil contexto económico en que se produce la película, serán condiciones determinantes en cuanto a las elecciones formales a la hora de su rodaje.

En cuanto a los elementos relativos a la puesta en escena, la caracterización de los personajes responde a esta vocación naturalista. En el caso de Emilio, a pesar de lucir una estética descuidada al dejar crecer su barba y su melena, tiene dinero para vestir un chándal y unas deportivas de marca Adidas, por lo que demuestra estar integrado en la sociedad capitalista aunque su ideología sea de izquierdas, por lo que estaría más cercano a la figura de lo que en su momento se llamó “progre”. Esto también se extrae de otros elementos que aparecen en la escena: Emilio es un gran lector, como indican las estanterías repletas de libros en el salón pero, a diferencia de

Rosa, está más interesado en literatura popular que en los libros sobre ideología política abiertamente militante que prefiere ella. Ella, por su parte, tiene un aspecto cuidado y es coqueta, ya que está delgada, lleva el pelo arreglado y se maquilla, aunque de manera natural. Su vestuario, que incluye una falda amplia con motivos florales, tiene resonancias *hippies*, aunque en un estilo modernizado. Por su parte, la nueva pareja de Rosa tiene una apariencia más normalizada que Emilio.

Responde también la idea de naturalismo la elección de unos actores no profesionales, sino que son amigos y conocidos del entorno de Trueba y, por tanto, no están educados en los métodos tradicionales de interpretación, gesticulación o dicción. La única excepción, en este aspecto, es Joaquín Hinojosa, que interpreta a la nueva pareja de Rosa. Coguionista del cortometraje junto a Trueba, él sí había participado en diversas películas en el momento del rodaje de esta, incluido su papel en *Tigres de papel*. A pesar de esto, lo reseñable es que estos actores impregnan a los distintos personajes parte de su identidad a través de su propia forma de expresarse: mediante formas de hablar y acentos más allá del guión. Este fenómeno es especialmente perceptible en los personajes de Emilio, de origen extranjero, y en la nueva pareja de Rosa, cuya habla tiene elementos de la jerga juvenil cheli. El lenguaje, por tanto, es muy importante en este cortometraje, ya que intenta reflejar la realidad de la forma más directa posible, y para ello son tan importantes los prolongados silencios como los monólogos atropellados. Ejemplos al respecto se encuentran a lo largo del corto, como ocurre con la llamada de teléfono de Emilio a su amigo, o con la utilización de una retahíla de *tacos* en la discusión de Rosa con su nueva pareja, en la que le insulta llamándole “cabrón”, “hijo de puta” o “gilipollas”. Con este lenguaje, el director hace que el personaje utilice un registro que resulta muy natural en el lenguaje cotidiano, pero que el espectador del momento no estaba acostumbrado a escuchar en el cine español.

En esta búsqueda de verosimilitud, Trueba utiliza escenarios reales. Estos escenarios, especialmente el interior de la vivienda de los protagonistas, nos aportan información sobre los personajes y ayudan a dotarles de profundidad. El piso que comparten Emilio y Rosa tiene una construcción cuidada: sencilla pero espaciosa, que muestra ciertos elementos de confort como es la moqueta que cubre el suelo o un

equipo musical. Por otra parte, tiene rasgos de modernidad en su decoración, como la cama japonesa situada sobre un tatami o la elección de no colgar cuadros y espejos en las paredes, sino de apoyarlos sobre el suelo. Este interés por los aspectos decorativos se acompaña de una cierta austeridad en la cantidad de muebles y elementos que pueblan la casa.

Por otra parte, aun dentro de la misma vivienda, destaca el aspecto de las habitaciones que cada personaje utiliza como dormitorio. Aunque ya se ha hecho referencia previamente, cabe recordar el desorden y la suciedad que se encuentra alrededor de Emilio (colillas, paquete de tabaco, botella vacía de alguna bebida alcohólica, etc.), mientras que Rosa duerme en un entorno limpio y ordenado, en el que destacan cuatro libros apilados al lado de la cama. En cuanto a la iluminación, si bien en este cortometraje sí se recurre a la utilización de focos, busca el efecto que provoca la luz natural, por lo que no trata de ocultar la proyección de ciertas sombras en la pared de los espacios interiores.

Como ya se apuntaba en la introducción a este análisis, el cortometraje tiene una fotografía en blanco y negro y está filmado en formato panorámico de 35mm. Uno de los rasgos que resulta más llamativo es la búsqueda de la verosimilitud a través de un estilo de realización que a veces puede llegar a hacer parecer que las imágenes de la ficción no son tales, sino que son fruto de un registro de situaciones ocurridas en la realidad. Si bien es cierto que la elección de ciertos aspectos estilísticos responde a las dificultades económicas en las que fue rodado el corto, hay otras decisiones que se explican, además, por el tipo de cine que el director tenía en mente.

En primer lugar, además de la utilización del sonido directo, en la película se utiliza una realización sencilla a base de planos de larga duración en los que la cámara permanece fija captando las acciones de los personajes. Es así que en ocasiones la cámara permanece fija incluso en planos en donde los que los personajes han abandonado el encuadre. En otros momentos, registra escenas que no responden a la idea de causalidad de la historia, como ocurre con la inclusión del plano del gato que se revuelve entre las sábanas de la cama de Rosa. En otros puntos, se utilizan primeros planos para enfatizar las expresiones de los personajes en momentos de especial

tensión, como en la conversación que Emilio mantiene por teléfono. También se recurre al plano-detalle para resaltar objetos importantes que ayudan a profundizar en la forma de ser de los personajes, como ocurre con la criba que Emilio realiza de los libros de Rosa.

Este tipo de planos, junto con la utilización de un ritmo de montaje pausado, otorga a la película un *tempo* muy natural que a veces se acerca al de cierto tipo de documental. Sin embargo, esta naturalidad en el montaje se altera con una búsqueda de intriga o sorpresa al comienzo del cortometraje, en el que se narra, a través del montaje alterno, el despertar de Emilio, que ha dormido en el salón del piso, y el de Rosa, que amanece en el dormitorio, sin que el espectador sepa que ambos personajes se encuentran en el mismo piso hasta que finalmente se encuentran en la cocina. Por último, es preciso señalar el desarrollo de la última secuencia en el interior de un coche, motivo éste que se convierte en recurrente dentro de las películas del subgénero de la nueva comedia sentimental.

A pesar de este afán de naturalismo, la película propone una nueva manera de interpretar el costumbrismo sino que se hace hincapié a elementos intertextuales. De esta manera, la estética naturalista que se haya en la base de la puesta en escena de *Homenage à trois* se revisa a través de la inclusión de rasgos que remiten al cine mudo y que aparecen en diversas ocasiones a lo largo del metraje. En primer lugar, la banda sonora musical está compuesta un *foxtrot* en su variante más alegre y rápida. Esta melodía, propia de los años veinte y treinta, aporta cierto tono humorístico, tal vez por que remita a las comedias de cine mudo de aquella época. Al respecto, también aparecen los títulos e intertítulos que marcan la estructura del cortometraje en tres partes y que recuerdan a los utilizados en el cine mudo para explicar elementos de la acción. El colofón aparece mediante el *gag* visual que supone el último plano del corto. En él, la banda sonora aparece de fondo mientras en la imagen Rosa pega al joven y se baja precipitadamente del coche en el que se desplazaban juntos. Una vez en la acera, a los pies de la chica, se esparce su equipaje y la jaula de su mascota, que cae rodando por el suelo, situación que, en conjunto, crea una escena cómica. Cuando el coche se aleja, ella se echa las manos a la cabeza mientras de una patada a una de las maletas, momento en que se congela la imagen y comienzan a aparecer los títulos de crédito

(Fig. 15). Esta selección de elementos estilísticos, por tanto, recuerda a los que solían utilizarse en las comedias de cine clásico mudo, pero no se trata de un homenaje o una mera imitación del realizador, sino que se insertan en un tipo de cine con vocación costumbrista que, a su vez, trata de replantearse la forma de hacer películas, con lo que a través de estas técnicas se mira con distancia crítica a los usos, a la estética y a las formas de estilo del pasado.

***El león enamorado* (Fernando Trueba, 1979)**

Rodado la mañana del domingo del mismo fin de semana en que se realiza *Homenage à trois*, *El león enamorado* es un cortometraje de seis minutos de duración, con fotografía en blanco y negro y cuyo guión está inspirado en una carta al director que Fernando Trueba leyó en diario *El País* (Vericat, 2008: 1212).

El cortometraje narra el reencuentro fortuito que se produce en un bar, tras muchos años sin verse, entre los amigos Kabul (Óscar Ladoire) y Lorenzo (Antonio Resines). Tal y como indica un título informativo, la acción transcurre en Bombay, en el siglo de las luces. Kabul, integrante de la comunidad religiosa de los *sij*s, cuenta a Lorenzo su fracaso amoroso con una chica irlandesa, que lo rechazaba porque decía que no le gustaba su barba. Esa misma mañana, pocas horas antes de su encuentro con Lorenzo y a pesar de estar traicionando a sus creencias, Kabul afeita la barba en un último intento por conquistarla. Ante esta acción, la chica reacciona despreciándolo por haber renunciado a sus principios. Tras escuchar la historia, Lorenzo le cuenta la analogía de su situación con una fábula del escritor griego Esopo, *El león enamorado de la hija del labrador*. Al término de la narración de Lorenzo, Kabul se lamenta por no haber conocido unas horas antes la parábola, ya que le hubiera permitido, si no conquistar a la chica, al menos conservar su integridad.

Estructurado en una secuencia, el cortometraje desarrolla esta única trama, de la que se extrae el tema sobre el que reflexiona: el amor. Kabul está enamorado de una joven que le ha rechazado; esta situación es irrevocable, sin embargo se ofrece un final feliz o esperanzador. Esto es así porque a través del relato de Lorenzo se ha

producido una transformación en Kabul: ahora comprende el funcionamiento de las relaciones sentimentales en un nuevo contexto de igualdad entre hombre y mujer en el que ya no es necesario que se realicen sacrificios que conlleven la pérdida de la identidad.

Los dos personajes que aparecen en el cortometraje son Kabul y Lorenzo, si bien se hace referencia a la mujer de la que se enamora Kabul. Como ya se adelantaba, Kabul es un hombre joven y pertenece a la comunidad religiosa de los *sij*s, (agrupación que lucha contra el sistema de castas vigente en la India) y trabaja en una planta nuclear, por lo que ha de tener algún tipo de formación que le permita ejercer esta profesión. Lorenzo, que debe tener la misma edad, no comparte las creencias religiosas de su amigo. Existen otros datos, más allá del tipo de profesión que realizan, que indican que los dos personajes protagonistas deben tener algún tipo de formación cultural, como el que Kabul haga una referencia a las películas de Kenji Mizoguchi que solía ver junto a la chica irlandesa de la que está enamorado o la citada fábula de Esopo que narra Lorenzo.

Aunque los personajes mantienen coherencia en sus acciones, ésta no se manifiesta en el tratamiento narrativo del espacio y el tiempo de la historia. En este sentido, ya se ha mencionado que el cortometraje sitúa la narración en “Bombay en el siglo de las luces”. Sin embargo, los personajes se encuentran en un bar con características contemporáneas. Además, el personaje de Kabul se refiere a su ocupación laboral o a que disfruta visionando películas de Mizoguchi (1898-1956), lo cual supone un anacronismo. Estas incoherencias a nivel narrativo se complementan con otras que pertenecen al estilo del filme.

Por otra parte, la narración se presenta en orden lineal, desde el punto de vista de Kabul, y el espectador tiene un acceso limitado a la información del argumento, de forma que descubre, a la vez que el personaje, la enseñanza de la parábola. En este sentido, se podría hablar de una estructura narrativa cerrada, puesto que, aunque la relación sentimental de Kabul es inviable, al término de la historia, al menos comprende por qué ha fracasado, gracias a la analogía que se establece entre su experiencia y la moraleja del relato que le refiere Lorenzo.

Finalmente, cabe destacar que el giro de sorpresa que supone la narración de esta fábula se corresponde con una de las convenciones narrativas propias de los cortometrajes. Por otra parte, a pesar de que la narrativa del filme remite a convenciones propias de la comedia (principalmente a través de la hilaridad que producen los anacronismos anteriormente referidos), también es cierto que deja un cierto poso de tristeza, puesto que el protagonista llega tarde a conocer la enseñanza de la fábula. Por último, el cortometraje narra una historia coherente en la que unos personajes con una personalidad definida hacen avanzar la acción, lo cual es propio de un modo narrativo clásico; sin embargo, de manera simultánea, las digresiones en el tratamiento narrativo espacial y temporal desestabilizan las relaciones causales y remiten a un modelo más experimental.

A pesar de tratarse de una historia sencilla que se basa casi de forma exclusiva en el diálogo, las elecciones estilísticas son relativamente originales con respecto a los modos de hacer comedia cinematográfica en España. Por cuanto a los elementos relativos a la puesta en escena, el único escenario que aparece consiste en un bar que tiene la particularidad de tratarse de una localización real de Madrid, no de un decorado. Sin embargo, este escenario implica una anacronía espacial y temporal con respecto al Bombay del siglo XVIII, en que se supone que se ambienta la historia. Algo similar ocurre con la caracterización de los personajes. Kabul viste un traje de hilo de color claro y un turbante que cubre su pelo, tal y como dicta uno de los cinco artículos de fe que articulan esta religión. A pesar de que su peinado sí es acorde a las exigencias la secta, el resto del vestuario, así como el de Lorenzo (que viste un traje de chaqueta occidental) es anacrónico con respecto al momento en que está ambientado el cortometraje (Fig. 16). De nuevo, estos anacronismos generan comicidad en el espectador. En esta misma búsqueda de naturalidad, se prescinde de actores profesionales y se recurre a compañeros y amigos del director (ambos habían aparecido ya en los cortometrajes que había dirigido Trueba). De nuevo, la forma de interpretar produce extrañamiento e hilaridad en el espectador. En este sentido merece la pena señalar ciertas diferencias entre los personajes, ya que mientras Kabul se muestra lacónico y melancólico, en un tono y contenido que remite a los poetas

atormentados propios del romanticismo, Lorenzo tiene un registro actual y cercano que producen un contraste cómico.

Por otra parte, el cortometraje está rodado en 35mm, con una fotografía en blanco y negro, y utiliza el formato panorámico (esto último supone una novedad con respecto a otras películas de la época). Con respecto a la planificación, el filme comienza con el fundido de un dibujo de la espalda de Kabul, que se convierte en imagen real (Figs. 17 y 18). A partir de este momento, el cortometraje se construye a través de planos y contraplanos fijos de los personajes, con lo que se puede decir que se pliega al modo de representación institucional, el cual interpreta de forma sencilla y sin alardes técnicos en cuestión de planificación ni de montaje.

Finalmente, el corto utiliza sonido directo en vez de recurrir al doblaje en estudio y complementa esta poco frecuente elección técnica con una banda sonora que reproduce una melodía de resonancias indias que está compuesta a base de instrumentos de percusión y un sitar. Esta banda sonora, amén de subyacer bajo los títulos de crédito iniciales y finales, se utiliza mientras Lorenzo cuenta la fábula a Kabul, con el fin de subrayar el relato y dotar de exotismo al universo narrativo del cortometraje.

***Óscar y Carlos 82* (Fernando Trueba, 1982)**

Óscar y Carlos 82 se trata de un *remake* que actúa, a su vez, como secuela del cortometraje *Óscar y Carlos*, rodado en 1974. La cinta narra cómo los jóvenes cineastas Óscar (Óscar Ladoire) y Carlos (Carlos Boyero), ocho años después de haber intentado el mismo engaño con otra actriz, y frustrados ante la imposibilidad de rodar películas, fingen tener un proyecto cinematográfico entre manos para engañar a la actriz Nastassja Kinski (Ann Hammond), realizarle una prueba de interpretación y así poder verla desnuda.

Al igual que en su versión original, el cortometraje desarrolla una única trama que estructura en tres secuencias. En la primera de ellas, sentados en su domicilio, Óscar y Carlos charlan sobre las dificultades de rodar una película en el contexto

cinematográfico español con respecto a las posibilidades que ofrece el entorno norteamericano. Óscar opina que el problema radica en que, en España, ningún director da el salto idear una producción ambiciosa: por ejemplo, de llamar a una gran estrella internacional para protagonizar sus películas. La elección de esta actriz, a su vez, responde a que los jóvenes tienen forjada una idea de ella como una chica abierta en materia sexual, idea que proviene de los rumores que existen en torno a la relación sentimental con Roman Polanski. Es así que llaman a la actriz y, después de hablar con su representante, conciertan una cita.

La segunda escena narra el encuentro con la actriz. Tras unos segundos de indicaciones para la prueba de cámara, los cineastas piden a Nastassja que se desprenda de la ropa que le cubre el torso. Ante esta petición, ella confirma sus sospechas de falta de profesionalidad por parte de los jóvenes y se enfada con ellos. La tercera secuencia, a modo de epílogo, devuelve a los dos protagonistas a su domicilio, en donde se lamentan de su fracaso: Óscar cree que no hay solución posible para triunfar en el contexto industrial del cine español, puesto que no basta con intentar nuevas fórmulas cinematográficas. Carlos, por su parte, se plantea si son ellos mismos, o bien las condiciones que les rodean, los que impiden que puedan dedicarse a su profesión. En cualquier caso, se sienten defraudados por el funcionamiento del sistema. Ante este diagnóstico, Óscar opta por estudiar la lista que la revista *Variety* realiza con las películas más taquilleras del momento.

De nuevo, tal y como ocurría en la versión realizada ocho años antes, el cortometraje aborda dos temas: las relaciones entre hombre y mujer, y la dificultad para introducirse en la industria cinematográfica española a nivel profesional. El primero de ellos se representa a través de la mirada y el trato entre los personajes de Óscar, Carlos y Nastassja. En cuanto a la situación industrial del cine español, los tres personajes se dedican profesionalmente a la actividad cinematográfica, en la que, sin embargo, no tienen éxito. Es por esta razón por la que se lamentan de las diferencias creativas, y presupuestarias, entre los contextos español y norteamericano.

Los dos personajes que hacen avanzar la acción son Óscar y Carlos, dos jóvenes treintañeros que, como se adelantaba, tienen estudios relacionados con las ciencias de

la imagen y los medios de comunicación, pero que no pueden dedicarse profesionalmente a ello por las dificultades que encuentran para acceder a la industria. De las conversaciones que mantienen, así como de su forma de actuar, destila una sensación de frustración que afrontan con cinismo y con un cierto distanciamiento. En este sentido, por un lado se quejan por su situación, pero la forma de enfrentarse a ella es urdiendo un engaño que demuestra la falta de gravedad y el sentido lúdico que subyacen en su forma de relacionarse con la realidad.

Por otra parte, tanto temporal como espacialmente existe coherencia narrativa dentro del cortometraje. El argumento se expone en orden cronológico y sin alteración de la temporalidad, aunque no queda clara la duración de la historia, puesto que sabemos que los personajes se citan con la actriz en junio, pero no sabemos en qué fecha conciertan la reunión. A nivel espacial, se intuye que los protagonistas viven en España, muy posiblemente en Madrid, que era donde residían en el cortometraje original. Sin embargo, para la cita con Nastassja se trasladan a Ginebra.

La historia se narra desde el punto de vista de Óscar y Carlos y el espectador, al igual que ellos, tiene acceso limitado a la información, de forma que descubre el desenlace de la historia a la vez que los protagonistas. En este sentido, el relato tiene una forma narrativa circular puesto que, a pesar de contar con un final cerrado, la última escena devuelve a los personajes al escenario inicial y a una situación idéntica a la que se plantea al comienzo del cortometraje.

La estructura narrativa de la película recoge ciertas convenciones propias del formato del cortometraje, como ocurre con el giro final que supone la negativa de Nastassja a desnudarse, o al igual que se entiende el carácter experimental en las técnicas formales y estéticas (de las que hablaremos a continuación). A su vez, el filme utiliza convenciones propias del género de la comedia clásica, como el uso de *gags*. Sin embargo, es preciso resaltar que existen desviaciones de este modo narrativo que acercan a la película a convenciones propias del cine de arte y ensayo. En este sentido se comprende la vocación del autor de estar presente en su obra, lo cual lleva a cabo a través de los títulos que introducen la película y que rezan: “OPERA FILMS se complace

en presentar a OSCAR LADOIRE y CARLOS BOYERO en una película realizada en 35mm y 45 minutos” y “OSCAR Y CARLOS 82. Otra de Fernando Trueba”.

A nivel de estilo cinematográfico, Trueba pone en escena dos escenarios reales. El interior corresponde al domicilio de alguno de los dos protagonistas y el único atrezzo que aparece es un sofá, un sillón de cuero y un teléfono con una chimenea al fondo, con lo cual se consigue un estilo de decoración sencillo, pero moderno y cuidado. Por otra parte, la localización exterior que simula un jardín de Ginebra, solo muestra escasos metros cuadrados de un patio que no permite referencias con el lugar real del rodaje. En cualquier caso, y junto con una iluminación que respeta la luz natural que entra por las ventanas del espacio interior, lo que se consigue es un efecto de realismo.

El vestuario de los personajes también aporta información sobre éstos y sobre cómo quiere presentarlos el director. Acorde a la edad y al perfil sociocultural de los protagonistas, Óscar y Carlos presentan una apariencia más cuidada que la que ofrecían en el año 1974. En su rutina diaria, Óscar viste un traje de chaqueta y una camisa que no está completamente abotonada, y los combina con unos zapatos de color cuero, que calza sin calcetines. A diferencia del cortometraje original, la vestimenta y el pelo (en este caso engominado) del personaje, denotan un cierto interés por la moda y un poder adquisitivo que antes no tenía. En el caso de Carlos, mantiene esa cierta iconoclastia que le aporta la camiseta y las gafas de sol que luce aún en espacios interiores. Sin embargo, para la interpretación del papel de dos cineastas independientes con que pretenden engañar a Nastassja, parodian las excentricidades de vestuario de determinados realizadores, por lo que optan por vestir gruesos abrigos de piel. Finalmente, cabe mencionar que Nastassja, a pesar de compartir escena con los dos protagonistas, nunca llega a aparecer físicamente en el cortometraje, sino que solo se escucha su voz en *off*.

Los actores protagonistas son los mismos que en el cortometraje de 1974. A la altura del año 1982 han participado en varias películas y cortometrajes del mismo grupo de amigos, pero siguen sin tener formación al respecto ni se dedican profesionalmente a ello. Al igual que en la versión anterior, realizan una interpretación

intuitiva, basada en el contraste entre la rapidez dialéctica y en la marcada gestualidad de Óscar y el estoicismo gestual y verbal de Carlos. Ambos se apoyan en unos diálogos que reproducen el hablar de la juventud del momento. Valgan, a modo de ejemplo, algunas intervenciones de Carlos: “¿Pero qué sentido, *cojones*, tiene hacer cine hoy en España? ¿Tú te crees que la *cutrez* de rodar con 40 millones?; [...] En primer lugar está la *zorrería*. Se cuentan historias de Polanski y de esta *tía*, desorbitadas” o de Óscar: “la llamamos, *macho*, *por mis huevos*”; “Se ha puesto en *pelotas* con el Roman Polanski, que es un enano así [...]”. Errores gramaticales, uso de jerga juvenil y de giros propios de la zona de Madrid plagan las conversaciones entre los protagonistas, con lo que se obtiene un registro cercano a la realidad del momento.

Óscar y Carlos vuelve al formato 1.33:1 que había utilizado en su primera versión, a pesar de que es habitual que Trueba elija el formato panorámico para sus películas. A diferencia de ella, sin embargo, está rodada en 35mm y con una fotografía en color. Lo verdaderamente reseñable es el respeto prácticamente íntegro a la planificación utilizada ocho años atrás. Exceptuando el plano americano de Carlos que aparece a modo de inserto, el resto de encuadres cumplen las mismas condiciones en cuanto a distancia con respecto a los protagonistas, situación del eje de la cámara, función, etc. Especialmente llamativo es el juego que se lleva a cabo en la secuencia en que Óscar y Carlos realizan el *casting* a Nastassja. Al igual que se realiza en la versión de 1974, en un punto fijo, la película presenta un plano en el que solo aparece, en el centro de la imagen, la cámara de la diégesis sobre un trípode. Se escuchan las voces en *off* de los protagonistas mientras indican a la actriz las acciones que debe realizar. Pocos segundos después, entran en plano Óscar y Carlos, componiendo un plano de conjunto. Las miradas de ambos se dirigen, en la diégesis de la película a Nastassja, cuya situación coincide con el eje de la cámara que está filmando la escena. Con esta planificación y composición de las miradas dentro del cuadro, se da la sensación de ruptura de la cuarta pared, lo cual rompe con las convenciones del cine clásico. Sin embargo, el desafío a la norma no es tal, ya que, al encontrarse en ese punto el tercer personaje, la línea de mirada queda explicada en el propio universo del filme.

Finalmente, cabe destacar la diferencia, con respecto al cortometraje de 1974, de la utilización del sonido directo. Esta elección, que resulta acorde con el estilo del

director, no fue una opción posible en la anterior versión del filme puesto que, como se recordará, la cámara utilizada para el rodaje no permitía esta técnica. Sin embargo, y al igual que en la versión original del cortometraje, Nastassja nunca llega a aparecer en pantalla, sino que se la sitúa en la escena a través de las referencias que realizan los personajes y por la presencia de la voz en *off*.

3.2 *Tigres de papel* (Fernando Colomo, 1977)

Tigres de papel es el primer largometraje que dirige Fernando Colomo, a la sazón guionista y productor del mismo. En términos generales, Fernando Colomo busca conservar la libertad para contar una historia y tratar una serie de temas con un estilo novedoso en el cine español. Bajo esta premisa estilística y de tratamiento de contenidos el director opta por prescindir del amparo financiero de los productores cinematográficos profesionales del momento y decide buscar un equipo técnico y artístico con el que pueda alcanzar sus objetivos. Para ello, Colomo aborda el proyecto desde la perspectiva de una producción de carácter marginal que requiriera una escasa inversión económica, por lo utiliza formas de realización alternativas a las producciones cinematográficas tradicionales (Lara, 2011: 48; Vericat, 2008: 1015).

Rodado en diecinueve días, se inspira en las experiencias de Carmen, una mujer a la que conoce en un viaje a Italia (Lara, 2011: 49). Precisamente, la película comienza con la reunión de un grupo de treintañeros que se conocieron en un viaje a Italia y que, a raíz de ello, desarrollan cierta amistad. Esto les lleva a pasar un fin de semana en el chalet de la sierra madrileña de una de ellos. Es la noche del sábado, y los jóvenes se divierten: comparten las fotos del viaje, beben, duermen juntos y, algunos de ellos, fuman cannabis a escondidas del resto (Fig. 19). En esta reunión se encuentra Carmen (Carmen Maura), una de los tres protagonistas de la película.

Al día siguiente, el grupo abandona la casa y Carmen invita a Alberto (Miguel Arribas) y a Nacho (Pedro Díez del Corral), dos de los amigos, a hacer una visita a Juan (Joaquín Hinojosa). En el trayecto al domicilio de este último, Carmen informa a Alberto y Nacho de que Juan es su exmarido. Con él comparte un hijo de cuatro años

llamado Iván (Guillermo Vallejo) y mantienen una buena relación. Ya en casa de Juan, los cuatro jóvenes charlan sobre cómo se conocieron, mientras consumen bebidas alcohólicas.

En este contexto, Nacho se fija en que una de las paredes está decorada con un cartel que reza: “Dios no existe” y comenta lo paradójico de la preocupación de los ateos en torno a la existencia de Dios. Ante esta reflexión, Juan y Alberto se declaran ateos, mientras que Carmen se siente incómoda y prefiere cambiar de tema. Cuando Nacho confiesa que él sí es creyente, Carmen prevé una situación tensa y trata de interceder por él. Esta acción provoca que Juan le recrimine no saber dialogar y crea una discusión entre la expareja. Aplacados los ánimos, la conversación deriva hacia los conceptos de igualdad social y de libertad, y de nuevo vuelve a haber diferentes puntos de vista entre Nacho, por un lado, y Juan y Alberto, por otro. Ante la nueva tirantez, Nacho se excusa y se marcha. Una vez solos, Juan y Alberto juzgan a Nacho como una persona de ideología conservadora. Carmen, por su parte, achaca el juicio de Juan a sentimientos de celos con respecto a Nacho, ya que cree que su exmarido piensa que Nacho es su nueva pareja.

La siguiente escena muestra la despedida en el coche de Carmen entre ella y Alberto, en la que se besan de una forma que hace intuir que entre ellos existe cierta atracción. Seguidamente, Alberto acude a su propio domicilio, en el que se encuentra María (Concha Grégori), su exmujer. Con ella comparte, en semanas alternas, el piso en el que habían convivido como matrimonio. A pesar de que la noche del domingo aún le correspondía a ella la ocupación de la vivienda, permite que Juan duerma en el sofá.

La siguiente secuencia presenta a Carmen, Alberto, Juan e Iván, de nuevo reunidos en casa de Juan. Alberto se interesa por la relación de amistad e intimidad que une a la expareja, que explica que no solo se ven todos los fines de semana, sino que también veranean juntos. Carmen también revela que ella vive, con su hijo, en casa de sus padres. Esta aparente distensión se fractura con una llamada de teléfono que avisa de la llegada de una vecina de Juan, Carmen (Emma Cohen). La protagonista, que define a la chica como “una de las amigas de Juan”, siente celos, aunque trate de

disimularlo. En el transcurso entre la llamada y la aparición de la vecina, los personajes conversan acerca de la ideología anarquista de la joven. Cuando llega, cuenta a los protagonistas que tiene en casa a unos hombres a los que conoció en una manifestación, de quienes se mofa por la gravedad con que defienden la militancia política. También hablan de que ella trabaja como empleada del hogar y de cómo conjuga su profesión con su ideología y con su licenciatura en Filosofía. Cuando la vecina se marcha, Juan propone a Carmen y a Alberto asistir a un mitin en Villaverde, que se celebra en el marco de las elecciones generales de junio de 1977. Carmen se ilusiona porque la asamblea incluye una verbena y, aunque inicialmente, Alberto no está muy interesado, la expareja termina por convencerle.

Tal y como habían acordado, al día siguiente los personajes forman parte del público del mitin de la CUP (Candidatura de Unidad Popular), en donde el orador aboga por la unión de los diferentes pueblos de España y Portugal en la lucha de clases. Al margen del discurso político, el ambiente del lugar y la forma de desenvolverse de los personajes resulta cercana a la que podría desarrollarse en una fiesta popular o en un concierto.

La trama vuelve a casa de Juan, en donde los mismos personajes hablan de la del papel que ha desempeñado la televisión como un modo de adoctrinamiento social durante los años de dictadura. Seguidamente, charlan sobre las parejas que Carmen ha tenido desde que se separó de Juan. De nuevo, Juan juzga a estos hombres en base a su clase social burguesa y les atribuye una ideología conservadora, opiniones que Carmen achaca a un sentimiento de celos. Por su parte, Alberto confiesa a sus nuevos amigos que él también es un hombre casado y está separado de su mujer. Igualmente, les explica el régimen de vivienda compartida que practica, ante lo cual Carmen le invita a alojarse con Juan durante la semana que no puede disponer de su casa. Por último, Juan convence a Alberto de que se una a la pegada de carteles que va a realizar la noche siguiente. Para ello, utiliza el argumento de que no es posible quedarse en los aspectos teóricos de la ideología comunista, sino que es necesario implicarse en la práctica.

La siguiente secuencia narra, precisamente, esta actividad. En ella, se observa a Alberto y a dos compañeros más, que están pegando carteles, mientras Juan se encarga de vigilar la aparición de posibles agresores. Sin embargo, esta precaución no es suficiente, ya que aparece un coche con cinco hombres de un perfil ideológico de extrema derecha y les sorprenden en plena actividad. Armados con una pistola, palos de madera y bates de béisbol, les dan una paliza. Mientras tanto, Juan se mantiene escondido en una cabina telefónica y huye sin ser visto y sin socorrer a sus compañeros.

Tras la agresión, Alberto acude de nuevo a su casa, en la que se encuentra María, que se preocupa por su estado y le cura las heridas. Alberto le cuenta lo que ha ocurrido y le pide permiso para dormir en el sofá del salón. Ella, preocupada por los golpes que ha recibido Alberto, le ofrece dormir en la cama mientras que ella permanece en el salón leyendo un volumen sobre la historia de la revolución china que compró Alberto en el mitin. Cuando acude al dormitorio para ayudar a su exmarido a aplicarse una pomada en los cardenales, terminan por acostarse juntos. A la mañana siguiente, María prepara su equipaje para pasar una semana fuera del piso, ante lo cual Alberto le sugiere que no es necesario que se marche, que podrían retomar la relación de pareja. Sin embargo, ella le responde que el que hayan mantenido una relación sexual de manera puntual no cambia el hecho de que su matrimonio sea irrecuperable, puesto que ella considera que tenían una relación tóxica y que les hacía dependientes el uno del otro. En este momento se hace alusión, además, a que María ha iniciado una nueva relación con un hombre llamado Miguel (Juan Lombardero), del que ella explica no estar enamorada pero que le aporta felicidad en ese momento. Todas estas confesiones producen tristeza en Alberto.

Unos días después, mientras Alberto escucha en el tocadiscos el himno *La Internacional*, llega Carmen para ver cómo está. Él le cuenta lo que ocurrió la noche de la agresión y le enseña las marcas de los golpes. Mientras toman una copa, Alberto trata de psicoanalizarle, con el fin de convencer a Carmen de que entre él, ella y Juan existe un triángulo amoroso de forma latente y de que, con el fin de completarlo, ellos dos deberían mantener relaciones sexuales. Carmen, que al principio se toma a broma la propuesta, no se muestra convencida de la idea. La protagonista confiesa que, a

pesar de que tras la separación de Juan mantuvo diversas relaciones que disfrutó sin mayores compromisos, al poco tiempo comenzó a sentir culpabilidad y la sensación de que los hombres la utilizaban. Con respecto a los hombres, se siente como una presa a la que van a cazar los tigres. Alberto resta importancia a los sentimientos de Carmen bromeando con que esos tigres a los que se refiere deben ser “tigres de papel”, término que da nombre al filme.

Con ello, Alberto pretende persuadirla de que esa amenaza masculina que siente es en realidad inocua, para lo cual utiliza como ejemplo explicativo la alegoría que originalmente establece Mao Tsetung en el año 1956, en la que comparaba al imperialismo estadounidense y a los reaccionarios con “tigres de papel”, en el sentido de que consideraba que este enemigo no era digno de ser temido, a pesar de ser poderoso en apariencia (1977). Sin embargo, se produce un juego de ironía entre la formulación original y la que se realiza en la película, ya que se pervierte un contexto ideológico y político y, tradicionalmente, dotado de cierta gravedad, con uno insignificante y superficial como es el problema sentimental que aparece en el filme, pero que realmente es traumático para el personaje de Carmen.

El sábado de esa misma semana, Carmen lleva a Iván a casa de Juan. Mientras el niño ve la televisión, la expareja discute porque Juan considera que Carmen no debería hacer punto el único día que pasan los tres juntos y que la televisión no beneficia la educación de su hijo. A su vez, Carmen piensa que Juan no presta suficiente atención al niño, por lo que no le queda otro remedio que entretenerse frente al televisor. En pleno enfrentamiento, llega Alberto para pasar la semana en casa de Juan y cuenta, a sabiendas de que Carmen puede enfadarse, la conversación privada que tuvieron en su casa en torno a los problemas sexuales que sufre la mujer. Carmen se siente traicionada y se marcha de la casa con su hijo. Cuando Alberto y Juan se quedan solos hablan sobre Carmen y Juan explica que cree que Carmen le tiene mitificado porque ha sido la única relación sentimental importante que ha tenido.

Una elipsis nos sitúa en casa de Alberto, en donde Carmen, cubierta solo con un albornoz de ducha, conversa con Alberto, que se está vistiendo a su lado. Carmen informa a Alberto de que, tal vez, tengan que operar a Iván, y se queja de que Juan no

se preocupa ni económica ni afectivamente de su hijo. Aunque Alberto le aconseja que ella debiera demandar estas necesidades a su exmarido, Carmen opina que esto es una responsabilidad que él tiene que asumir sin que nadie le presione, por lo que prefiere hacer frente a todas estas necesidades por sus propios medios. Es por ello que, según afirma Carmen, no puede independizarse de sus padres, pero que piensa hacerlo en cuanto económicamente pueda permitírselo. De igual modo, confiesa que no quiere volver a convivir con ninguna pareja, ya que no quiere que sus vaivenes sentimentales afecten a su hijo.

La siguiente secuencia muestra a Alberto, María y Miguel en el salón del apartamento del exmatrimonio. Alberto les ha propuesto una reunión con el fin de reflexionar en torno a las relaciones que se establecen entre ellos y pretende que fumen cannabis juntos para relajarse y conocerse mejor. María y su nueva pareja escuchan atónitos las cavilaciones de Alberto, ya que ellos creían que la cita era para solucionar las dificultades que conlleva el compartir el piso.

Los tres protagonistas se encuentran en casa de Juan, en donde beben, fuman y bailan mientras conversan. Los tres se divierten hasta que Carmen comenta que los dos hombres son “tigres de papel”, tal y como le había dicho Alberto. Alberto parece ofenderse y cuenta a Juan que ambos han mantenido relaciones sexuales esa semana. Esta revelación entristece a Juan, que abandona el salón. De nuevo, Carmen se enfada con Alberto por su indiscreción y por haber dañado a Juan, y acompaña a éste para consolarle. Alberto no parece entender la reacción de la expareja ante sus palabras y Carmen le aconseja marcharse de la casa, a pesar de que él pensaba pasar la noche allí.

De vuelta en su casa, Alberto continúa ebrio, pero sigue bebiendo *whisky*. Duerme en el sofá cuando entran en el piso María y Miguel. Alberto se despierta y se enfada, ya que dice estar harto de compartir el piso y de fingir que no le importa que su exmujer tenga una nueva relación sentimental. Acto seguido, Alberto invita a Carmen a abandonar la vivienda pero añade que, si lo hace, la denunciará por abandono del hogar conyugal. Miguel se sorprende por el cambio de actitud de Alberto, pero María trata de calmar a su exmarido y le deja dormir, aunque le advierte que continuarán la conversación en otro momento.

Por medio de una elipsis, la última escena de la película presenta a los tres protagonistas paseando por el Zoo de Madrid, al que han llevado al pequeño Iván a pasar el día. La película se cierra con una conversación entre Juan y Alberto sobre la disparatada posibilidad de que existan animales con un grado superior de inteligencia al de la especie humana.

Tigres de papel es una película en la que el director está menos interesado en la narración de una acción trepidante o en un desarrollo de las tramas según el estilo tradicional de narrativa –en la que se presenta una situación inicial, se desarrolla y finalmente se resuelve–, que en presentar una serie de personajes, en reflejar sus comportamientos, sus relaciones y sus sentimientos. De esta forma, las tramas evolucionan sin llegar a ofrecer una solución definitiva a los problemas que aparecen. Este tratamiento es innovador, ya que el guión no responde al *tempo* marcado por el cine clásico o al cine popular. Por el contrario, la cadencia de las tramas que se desarrollan en la película transmite una sensación de que las situaciones que aparecen en pantalla han sido extraídas realmente de la realidad.

La trama principal desarrolla el primer tema de la película, las relaciones sentimentales. Como se adelantaba líneas arriba, al comienzo de la película Carmen y Alberto se atraían mutuamente pero no habían mantenido relaciones sexuales. Al principio esta situación es cómoda y agradable para ambos, razón por la cual Carmen introduce a Alberto en su vida y le presenta a su hijo y a su exmarido. El conflicto se produce cuando Alberto propone a Carmen mantener relaciones sexuales y ella se niega. Alberto traiciona la confianza de Carmen cuando le cuenta a Juan dicha conversación; pese a ello, Carmen le perdona y termina por acostarse con él. De nuevo Alberto vuelve a descubrir ante Juan las relaciones que ha mantenido con Carmen, de manera que Carmen se reafirma en su percepción de los hombres como seres manipuladores que sólo pretenden aprovecharse de ella. A pesar de esta reiterada traición a la vida íntima de Carmen, la última escena de la película muestra al trío de adultos y a Iván pasando, por lo que se deduce que el enfado de Carmen no deriva en la decisión de apartar a Alberto de su vida.

La segunda relación entre los integrantes del triángulo amoroso es la de Carmen y Juan, que se esfuerzan por mantener una buena relación por el bien del hijo

que tienen en común, a pesar de los continuos enfrentamientos que se producen entre ellos por el temperamento analítico y controlador de Juan con respecto a Carmen. Además, aunque los dos personajes intentan aparentar que no les afectan las nuevas relaciones sexuales o sentimentales del otro, ambos sienten celos cuando esto ocurre. Es por ello que Carmen hace que su hijo llame “puta” a la vecina con la que Juan parecer haber mantenido alguna relación esporádica y Juan, por su parte, se entristece al saber que Carmen y Alberto han pasado una noche juntos. Acorde a la tónica general de la película, esta problemática no se resuelve de manera concreta y definitiva, sino que el final de *Tigres de papel* concluye de forma ambigua, lo cual constituye un escenario novedoso en el cine español del momento. Finalmente, en el tercer vértice del triángulo se encuentra la relación de amistad que surge entre Alberto y Juan, que tampoco parece verse afectada por el comentario malintencionado que hace Alberto en torno a la noche que ha pasado con Carmen, aunque sí es cierto que perturba a Juan en los primeros momentos.

La relación entre Alberto y Juan, más allá de delimitar la estructura del triángulo amoroso, sirve para exponer la segunda gran trama que recorre la película: la inmersión de Alberto en el pensamiento comunista, con Juan como cicerone. Al comienzo del filme Alberto es un personaje ajeno a la participación en actividades políticas y que no se asocia a una posición ideológica concreta. Sin embargo, a través de las lecturas, conversaciones y acciones que lleva a cabo bajo la tutela de Juan, el personaje refleja una evolución en su comportamiento. Al principio el cambio es más sutil pero, posteriormente, la transformación es extrema. La película ridiculiza esta actitud de Alberto, tal y como sucede con el cambio en el vocabulario que utiliza y en la incorporación de la retórica militante en su lenguaje cotidiano. La brusquedad del cambio, por tanto, se retrata con aires de comicidad e ironía y se representa a través de la perpleja mirada de personajes como el de María, ajena al nuevo grupo de amigos de su exmarido. No obstante, a medida que se desarrolla esta trama, empieza a acusarse la adopción impostada del pensamiento comunista y de las directrices que implica. De esta manera, la transformación de Alberto, que en un principio causaba situaciones que se retratan con humor y condescendencia, deriva en un intento de manipulación psicológica para mantener relaciones sexuales con Carmen y, finalmente, en una explosión de ira y rencor contra María. De nuevo en esta trama

llama la atención que, a pesar de que Alberto llega a renegar de los postulados comunistas ante el asombro de María y Miguel, en la última escena del filme se insinúa que Juan y Alberto parecen alejarse de este ámbito de reflexión y planteamiento vital.

La tercera trama argumental que se presenta en la película desarrolla la relación entre la expareja que conforman Alberto y María. El régimen de piso compartido que mantienen ofrece jugosas situaciones de enfrentamientos y acercamientos entre los dos personajes a lo largo del filme. Finalmente, la relación familiar entre Carmen, Juan y su hijo es la última trama que se desarrolla en *Tigres de papel*. Aunque Carmen se esfuerza porque Iván tenga una relación cercana con su padre y se encarga de cubrir las necesidades del niño, esto le plantea problemas con Juan, de quien se queja por desentenderse de sus responsabilidades paternas. Del mismo modo que ocurre con el resto de tramas, no se ofrece una solución a las demandas del personaje de Carmen, ya que la película termina sin que haya recriminado a Juan su actitud, tal y como demuestra el hecho de que sea Carmen la que, en la última escena, muestra el zoo a Iván mientras que Juan charla con Alberto. De esta manera, el desarrollo de la trama termina en el mismo punto en que se presenta al principio de la película.

Los temas que desarrolla el filme se pueden agrupar en tres categorías generales con subapartados correspondientes a cuestiones más específicas. El principal tema de la película se centra, una vez más, en las dificultades que entrañan las relaciones sentimentales. Estas relaciones no son para los personajes un fenómeno desconocido. Todos ellos tienen en su haber una relación de convivencia que ha fracasado y se hallan en la tesitura de retomar la relación que han dejado atrás o de comenzar una nueva. Partiendo de esta premisa, en *Tigres de papel* el tema se desarrolla a través de un grupo de jóvenes heterosexuales de clase media, con cierta formación intelectual y que viven de forma más o menos independiente en una gran ciudad como es Madrid. Lo interesante es que en la representación de esta nueva búsqueda del amor se está produciendo una modificación en el *statu quo* de los roles masculinos y femeninos tradicionales. De esta forma, ellas apuestan por la igualdad con respecto a los hombres que las rodean, así como por preservar una independencia como individuos, a pesar de que esto les ocasione ciertas inseguridades. Los

personajes masculinos, por su parte, sufren este cambio, que les sobreviene, y es preciso que se adapten aunque les resulte difícil.

El segundo gran tema que expone la película es la aparición de una serie de nuevas libertades que tienen una especial incidencia en las vidas de las generaciones que viven su juventud y su primera edad adulta en una sociedad que cambia a marchas forzadas. La libertad sexual, en igualdad de condiciones para el hombre y para la mujer, supone una de estas nuevas cotas de autonomía que han adquirido los protagonistas. Al menos de forma teórica, ninguno de los personajes asocia de forma exclusiva la práctica de relaciones sexuales al mantenimiento de una relación sentimental. En estrecha relación con la apertura en materia sexual está la popularización de las separaciones. Esta proliferación de las separaciones matrimoniales tiene consecuencias en cuanto a las relaciones entre los miembros que pueden componer una familia, en especial con los hijos.

Otra temática que se desarrolla dentro de este gran cajón de conquista de libertades es el reflejo de diferentes formas de entender la vida. En este sentido, en la película aparecen representaciones de integrantes de grupos, movimientos o subculturas, como se las quiera denominar, que tradicionalmente no habían tenido cabida en el cine de nuestro país. A su vez, resulta novedoso que la percepción filosófica o vital de estos personajes no se representa de un modo conflictivo sino como parte de su identidad que se desarrolla en las actividades más cotidianas. Dentro de estos diferentes modos de vida, aparecen jóvenes que viven emancipados de sus familias en multitud de modalidades: en pisos compartidos con amigos, como es el caso del piso de la vecina de Juan; éste vive solo; Carmen piensa vivir sola, en compañía de su hijo, cuando sus ingresos se lo permitan; incluso se podría incluir el original reparto del piso que mantienen Alberto y María. De esta manera, en *Tigres de papel* se refleja una sociedad en la que cada persona organiza su vida íntima en libertad, en una nueva era de tolerancia en la que María lleva a casa a su nueva pareja y Carmen visita a Juan acompañada por Alberto sin que esto parezca suponer un problema. Finalmente, dentro de estas nuevas formas de vida, aparece reflejado en la película el consumo de drogas como el hachís o la marihuana, así como la abundante ingesta de bebidas alcohólicas antes mencionada. En este sentido, se observa una novedad en el tratamiento de estas sustancias, ya que aparecen como un divertimento

que se comparte entre amigos, que les hace evadirse, reflexionar, reír y disfrutar del momento sin plantear los habituales conflictos de adicción o marginalidad que se reflejan en otras películas del cine español de la época.

La película está protagonizada por tres personajes principales: Carmen, Juan y Alberto. Además, aparecen en la película un conjunto de personajes secundarios como son María, Carmen, Iván, Miguel o Nacho.

Carmen es una mujer de unos treinta años de edad que se ha criado en Madrid. Separada de su marido, Juan, comparte con él un hijo de unos cuatro años. Su ocupación laboral como secretaria para una empresa indica que es independiente a nivel económico. Sin embargo, al separarse, Carmen se ve obligada a volver a casa de sus padres. Esta situación se produce porque, aunque le gustaría vivir sola con su hijo, Juan no contribuye a la manutención de Iván, con lo que ella no puede hacer frente a todos los gastos. Esta búsqueda de autonomía económica y vital, así como el estar separada pero mantener una amistad con su expareja o, incluso, el consumo de drogas blandas, perfilan un estereotipo de mujer moderna para la época. También contribuye a esta imagen el hecho de que Carmen tenga una vaga ideología de izquierdas o “progre”, aunque no estrictamente militante, tal y como demuestra con sus lecturas, sus gustos musicales, su asistencia al mitin o el círculo de amigos que la rodean. Así se entiende el pragmatismo que la lleva a consumir productos mediáticos de corte popular, como son los programas emitidos por televisión, o con la percepción del mitin más como una celebración de carácter festivo que como un acto de lucha política.

En cuanto a las actitudes que caracterizan al personaje de Carmen, se trata de una mujer en la que contrasta la seguridad en sí misma que demuestra cuando está integrada en un grupo de amigos, con la el carácter voluble que refleja en las distancias cortas. En este sentido, en la escena del chalet, Carmen se desenvuelve con resolución y confianza. Sin embargo, a medida que se profundiza en su personalidad, aflora una personalidad más inmadura, tal y como deja entrever su negativa a hablar de temas que exigen una mayor actitud de reflexión, como el de la posibilidad de la existencia de Dios. Del mismo modo se interpreta que Carmen se resista a solucionar el problema de la manutención de Iván con su exmarido, a pesar de que este hecho la ha llevado, incluso, a volver a vivir con sus padres, a renunciar a su independencia, mientras que

Juan no ha realizado ningún esfuerzo para asegurar las necesidades y el bienestar de su hijo. En esta misma línea se entiende la reacción de Carmen ante la manipulación y posterior traición que sufre por parte de Alberto con respecto su relación sentimental y sexual.

Un caso similar se observa en el comportamiento de Carmen cuando, desde un punto de vista teórico, se muestra libre de prejuicios y a favor del disfrute del sexo. Sin embargo, le es difícil poner en práctica esta conducta, lo cual deja entrever las luchas que tienen lugar en el interior del personaje por adaptar la educación recibida a los cambios sociales que se producen en el contexto de la Transición en España. Como ella misma afirma, aunque su actitud progresista aparece como un avance en las primeras esta relaciones tras su separación, llega un momento en que se siente infravalorada y utilizada sexualmente por los hombres, supuestamente progresistas también, que la rodean. Estos sentimientos contradictorios pueden derivar de la educación de influencia católica en la que se ha visto inmersa durante su infancia y posiblemente su adolescencia y que se muestra también en expresiones como “no jures que es pecado”, que es muy probable que le hayan repetido desde la niñez. Esta conducta se muestra de manera clara cuando relata a Alberto el sueño que ha tenido en el que ellos dos, junto a Juan, participaban en una cama redonda, mostrándose así como una persona abierta sexualmente. Sin embargo, cuando realmente llega el momento de mantener relaciones con Alberto, no es capaz de mantener esa actitud.

En resumen, no se puede decir que Carmen sea una mujer dependiente de los hombres, sino que sus actuaciones tienen que ver con una personalidad ingenua y un tanto insegura. En realidad, Carmen es una mujer que lucha contra sus debilidades porque quiere ser autónoma y feliz. Así se explican ciertas decisiones como la de separarse de su marido o la de que cuando le sea posible tener un hogar propio, no lo compartirá con ningún hombre, ya que no confía en que sus relaciones tengan futuro a largo plazo, y no quiere hacer sufrir a su hijo con sus propios fracasos amorosos. De hecho, Carmen suele darse cuenta de los intentos de manipulación de Juan y se enfrenta a él. En realidad, se produce un choque entre el pensamiento teórico de Carmen, basado en la racionalidad y en sus valores progresistas, y el peso de la educación recibida en torno al rol de la mujer con respecto al hombre, a la culpabilidad

asociada a la práctica de relaciones fuera del matrimonio o al concepto tradicional de la maternidad. Incluso, su búsqueda de la independencia vital se llega a tambalear por la posibilidad de encontrar a un hombre con un poder adquisitivo elevado que le permita vivir con holgura. Así se apunta a través de la historia que Juan cuenta sobre la anterior pareja de Carmen, Eduardo. Este hombre, jefe de un departamento de publicidad y sobrino del director de la compañía, mantuvo una relación extramatrimonial con Carmen (su secretaria), a quien llega a “ponerle” un piso y hace creer que estaba dispuesto a separarse de su mujer.

Juan, de la misma edad, es el exmarido de Carmen y el padre Iván. No se especifica cuál es su profesión, aunque puede permitirse vivir solo en un piso en Madrid. En cualquier caso, no parece que tenga gastos importantes aparte de la vivienda, ya que no se ocupa económicamente de su hijo y no parece tener actividades costosas, sino que prefiere pasar el tiempo en casa, bien leyendo o bien recibiendo las visitas de sus amigos y conocidos. Se trata de un hombre aparentemente culto, tal como demuestra su forma de expresarse, la reflexión en torno a las teorías del evolucionismo y, por supuesto, las múltiples lecturas que realiza en torno a la teoría marxista. Estas lecturas constituyen su principal interés y se reflejan en el vocabulario y la retórica que utiliza, como ocurre con su alusión a la “superestructura” o cuando defiende la necesidad de “analizar” o de “ser lógico”.

Tal vez la principal característica que define al personaje es su marcada ideología de izquierdas. Aunque conviene recordar que él mismo declara que no es militante de ningún partido, sino que es simpatizante de varios grupos, con el fin de conservar su “libertad” de pensamiento y acción. De hecho, Juan aplica constantemente esta teoría, tanto a su forma de interpretar la realidad y el comportamiento humano como a sus actividades cotidianas. De igual modo, asocia los comportamientos de las personas que le rodean a perfiles políticos y sociales, como sucede con Nacho o con Eduardo, a quienes desprecia al calificarlos como burgueses y, en el caso de Nacho, como un *facha*. La propia Carmen es víctima habitual de los análisis estereotipados de Juan, lo cual provoca fricciones entre ellos. Juan, menosprecia también el anarquismo por considerar que no ha desarrollado una teoría sólida. No obstante, el personaje de también tiene contradicciones ideológicas que se

reflejan de forma irónica o parodiante en el filme. La escena más explícita en este sentido es la de la pegada de carteles, que supone un punto de inflexión en la representación del personaje, que se muestra como un cobarde y un egoísta insolidario.

Con respecto a Carmen, Juan demuestra tenerle cariño y le agrada que forme parte de su vida. Sin embargo, esta pretensión se complica debido a la posición paternalista y condescendiente que adopta con respecto a la forma de actuar de su expareja, e incluso con respecto a las relaciones sentimentales que ella establece con otros hombres. En este sentido, no es capaz de mirarla como a una igual, como a una persona libre, motivo por el cual no puede evitar sentir celos al enterarse que Carmen mantiene una relación con Alberto.

Finalmente, la relación que mantiene con su hijo es la propia de su tiempo, por la cual el padre se dedica a sus compromisos laborales y sociales, mientras que delega el cuidado de los hijos a la madre de estos. Como se recordará, Iván no sólo vive con su madre sino que incluso los días en que Carmen lleva al niño para que comparta tiempo con Juan, él se desentiende de su hijo y no sacrifica sus propias actividades para dedicarle tiempo.

El tercer personaje protagonista es Alberto, cuya edad es similar a la de los otros personajes principales y que también ha vivido un matrimonio que acaba de terminar. Alberto está licenciado en economía y trabaja en una oficina en Madrid. Esta profesión le sitúa en una clase media emergente, a pesar de que en el momento que narra la película comparte con su exmujer el piso que compraron al casarse.

Lo llamativo de este personaje es que en él se produce un notable cambio a lo largo de la película. Ya se ha señalado que, al comienzo del filme, Alberto es un chico sin un especial interés por participar de forma activa en la situación política de la España del momento. No obstante, manifiesta curiosidad por situaciones ligadas a los cambios que trae consigo la democracia, como pueden ser el divorcio, el consumo de drogas blandas, o la politización de la sociedad. A medida que estrecha su relación con Carmen y, sobre todo, con Juan, se involucra en actividades relacionadas con la política, como son la asistencia a un mitin, la pegada de carteles, o la adquisición de

una cierta formación intelectual relacionada con la ideología comunista. En relación a esto último, valga como ejemplo el que Alberto dedica esfuerzos a realizar la lectura de un manual sobre la revolución china, así como a aprenderse la letra de *La Internacional*.

Este repentino interés de Alberto por la doctrina marxista, que llega a extrañar a su exmujer, al principio se representa como una situación cómica, en la medida en que un personaje completamente ajeno a las clases populares y a su entorno social, repentinamente intenta implicarse en la lucha militante. Este comportamiento muestra la faceta más inmadura del personaje de Alberto, que pretende asimilar una doctrina ideológica sin reflexionar en torno a ella de forma crítica. Sin embargo, esta impostura estalla la noche en que Alberto llega a casa de María y, a gritos, le confiesa que su reciente comportamiento ha sido una farsa que no puede mantener y la amenaza con denunciarla por abandono del hogar conyugal. Con este comportamiento se desvela, en toda su dimensión, la verdadera imagen que tiene Alberto de las mujeres. En este sentido, cabe señalar que esta actitud ya se había reflejado en la primera escena con María, en la que, ante un descuido de la chica, él le increpa: “¿Pensar? ¿Pero tú desde cuándo piensas?”. Finalmente, esta actitud en torno a las relaciones sentimentales que impregna el comportamiento de Alberto queda de nuevo en evidencia cuando, por un lado, miente a Carmen y Juan al presentarse como el responsable de la decisión de poner fin a su matrimonio. Sin embargo, esa misma noche Alberto mantiene relaciones sexuales con María y, a la mañana siguiente, le propone retomar su relación matrimonial, por lo que es María quien le recuerda que las razones de su ruptura siguen estando vigentes y que ella no quiere volver con él.

María, de edad similar a la del resto de los personajes, no está implicada de manera activa en cuestiones políticas, aunque no rechaza algo de formación al respecto, como demuestra el que comience a leer el folleto sobre la historia de la revolución china que ha comprado Alberto y que ella encuentra en la casa. A pesar de no especificarse su formación académica o su ocupación laboral, en el piso que comparte con su exmarido se observan numerosas estanterías plagadas de libros, por lo que puede asumirse que era una pareja que tenía entre sus aficiones el hábito de lectura.

En cuanto a los comportamientos que definen al personaje, María es una mujer segura de sí misma y que es consciente de que su relación con Alberto no funciona y no la hace feliz. En este sentido, la joven afirma que la suya era una relación intoxicada por la dependencia, situación ante la cual ella decide poner fin al matrimonio y ampliar su círculo social. De hecho, conviene recordar que la relación que mantiene en el momento de la historia con Miguel le interesa en la medida que le permite superar el reciente fracaso de su relación de pareja. Un tercer ejemplo se observa con el hecho de que María es capaz de mantener una relación sexual esporádica con Alberto sin que esto la haga dudar de su decisión de poner fin a su matrimonio. Por tanto, una gran diferencia que se establece entre los personajes de María y de Carmen es la actitud decidida y el aplomo que muestra la primera con respecto de la segunda. Sin embargo, esta fortaleza de María no impide que, en ocasiones, sea relativamente tolerante con las humillaciones a las que le somete su exmarido. Lo curioso de estas situaciones no es tanto el maltrato de Alberto hacia María, sino que ella reacciona de un modo dócil y solícito.

El tercer y último personaje femenino que aparece en *Tigres de Papel* es Carmen, una vecina de Juan con la que éste ha mantenido algún encuentro sexual y que es más joven que el resto de personajes. Está licenciada en filosofía pero, a falta de oportunidades laborales, trabaja como asistente doméstica realizando labores de limpieza y cuidando niños, profesión que ella misma define como “chacha”. Este es un trabajo llamativo, no sólo para una persona que tiene una formación universitaria, sino porque el personaje tiene una ideología anarquista, por lo que resulta extraño tanto que haya optado por una profesión que tradicionalmente se ha considerado como servil y perpetuadora de la diferencias de clase, como porque ella misma utiliza un término con connotaciones despectivas para referirse a su actividad laboral. En cualquier caso, Carmen es una chica moderna, con independencia económica, que vive con una compañera de piso y que valora la libertad que le otorga su forma de vida, por lo que, como ella misma afirma, no duda en rechazar la propuesta de vivir como empleada interna en la casa en que trabaja. Por otra parte, tiene una personalidad con un punto de timidez, pero a la vez es fresca y alocada, tal y como demuestra en la narración que hace de su huída de “los grises”. Por tanto, es una chica abierta y

risueña que, mientras toma unas copas en casa de Juan, ironiza sobre la pesadez de las circunspectas afirmaciones ideológicas de los comunistas. Del mismo modo, se ríe sinceramente cuando Iván la llama repetidamente “puta”, ante lo cual, y en vez de enfadarse, sigue la broma cuando afirma que el niño es “muy intuitivo”.

El último personaje adulto que aparece es Nacho, joven estudiante de clase media alta, tal y como apunta el hecho de que tiene la posibilidad económica de viajar al extranjero aunque no está emancipado económicamente. Además, sus comentarios ponen en evidencia las diferencias ideológicas y de clase que le separan del resto de personajes, como es el hecho de que sea creyente o de que vea a los integrantes de una manifestación en pro de la amnistía a los presos políticos como borregos que gritan consignas, en vez de como personas críticas con el sistema político. No obstante, a pesar de tener una ideología que tiende a valores conservadores, Nacho está a favor de la democracia, ya que afirma que se debe proteger el derecho de los manifestantes aunque no se esté de acuerdo con sus reivindicaciones.

Por último, Iván, hijo de Juan y Carmen, tiene unos cuatro años de edad y vive con su madre en casa de sus abuelos. El niño pasa mucho tiempo solo y entre adultos, por lo que presencia conversaciones y actividades que no corresponden a su edad. De esta manera, se presenta una relación familiar innovadora a través de la puesta en pantalla de un niño que llama por el nombre de pila a su madre, que está presente en discusiones y en conversaciones propias de los adultos en las que se utiliza un lenguaje que suele esconderse tradicionalmente a los oídos de un niño y que, incluso, se le anima a repetir.

Con respecto a organización temporal del relato, la historia está narrada en orden cronológico y abarca entre dos y tres semanas de las vidas de los personajes. Más allá de esto, la historia se sitúa en el tiempo de campaña de las elecciones generales de 1977. A pesar de la coherencia que, en general, mantiene la narración con respecto a las coordenadas temporales, existen dos elipsis en las que se restringe información importante para construir un efecto cómico y que el espectador logre descodificar la historia en base a la causalidad propia del cine narrativo clásico. Como se recordará, la primera de ellas se produce en el momento en que Alberto se niega a

ir a la pegada de carteles pero, en la siguiente escena, se encuentra entre el grupo de jóvenes que llevan a cabo la acción. Una segunda elipsis ocurre entre el momento en que Carmen se enfada con Alberto por traicionar su confianza. Sin embargo, en la escena siguiente los dos personajes se han acostado. Es interesante que, en este sentido, las elipsis tengan un carácter sorpresivo pero también simbólico. En este segundo caso, por ejemplo, mediante la técnica se representa la dualidad en el sentir de la protagonista, que aboga por la libertad sexual a nivel teórico pero que, en la práctica, la vive con un sentido de culpabilidad. La tercera elipsis tiene un carácter similar y se produce cuando Juan se entristece al enterarse de que Carmen y Alberto son pareja, fruto de la confesión de Alberto. Como se recordará, aunque Carmen se enfada con Alberto, tras una elipsis, los tres personajes pasean juntos, con lo que de nuevo se muestran las tensiones e incoherencias entre lo que los personajes quieren ser y lo que son capaces de ser. Espacialmente, el relato se ambienta en Madrid. Tanto en los espacios exteriores (el mitin en Villaverde y el zoológico), como en los interiores (chalet, y los domicilios de los diferentes personajes), están perfectamente identificados, lo cual dota de coherencia y realismo al relato.

Por último, aunque el filme no responde a la estructura de comedia clásica, se produce cierta comicidad en el choque entre la aparición de personajes cercanos a la realidad del momento y la actitud distanciada con que el director retrata sus acciones y costumbres. Esto se aprecia de forma clara a través de la representación de la transformación política de Alberto: cada vez que recurre a la retórica comunista en alguna situación cotidiana, el director aleja la imagen e introduce una melodía sinfónica que distancia al espectador del discurso del personaje, lo que produce un efecto irónico. Repetida esta técnica en diversas ocasiones a lo largo de la película, incluso sin que haga avanzar la trama, este recurso narrativo puede llegar a comprenderse como un *gag* humorístico. Un primer caso se encuentra al comienzo del filme y que se recrea en el malestar físico que sufre el personaje de Javier como resultado del consumo de hachís. Durante dos minutos y medio de tiempo de película, esta digresión rompe el hilo del discurso, ya que no responde a la exigencia de causalidad del cine narrativo, que ya es débil en toda la película en general. Esta escena es más propia del movimiento cinematográfico de la *nouvelle vague*, en el que

uno de sus rasgos es la aparición de este tipo de desconexiones momentáneas del discurso principal, para luego retomarlo.

Por otra parte, la película también acude a algunas convenciones narrativas más propias del género negro, tal y como se desarrollará en apartado relativo a la puesta en escena. A su vez, y como se extrae de las características comentadas en las páginas precedentes, aunque la película responde a las ideas de causalidad y coherencia que hacen avanzar el modo narrativo clásico, en ocasiones se producen fugas con respecto a este esquema, como sucede con ciertos comportamientos por parte de los personajes y que se remarcan con elipsis en el argumento. En este sentido se comprenden los títulos de crédito que dan inicio a la película. Insertos sobre fotografías del viaje a Italia que han realizado los personajes, Fernando Colomo utiliza la lista de preposiciones para presentar al equipo artístico que aparece en la película (Figs. 20 y 21). De esta manera, se observa una injerencia del autor en la historia, que desea estar presente y que ya no establece distancias entre su obra y su vida, sino que entiende que la una es parte de la otra, lo cual remite a la concepción del cine que tenían los integrantes de la *nouvelle vague*.

El estilo cinematográfico de la película combina rasgos innovadores con otros que integran a la película en una tradición de comedia con vocación realista de las que ya existían precedentes en el contexto de nuestro país. La utilización de una iluminación que trata de asemejarse a la que ofrecería un entorno natural, así como el uso de escenarios reales en sustitución del rodaje en estudio, trabaja a favor de la idea de naturalismo, así como del necesario abaratamiento de costes de producción. La mayor parte del largometraje está rodado en localizaciones interiores que se corresponden con pisos, apartamentos y casas que son propiedad de amigos y colegas de profesión de Fernando Colomo. Partiendo de esta base, el director crea espacios diferenciados y a través de la puesta en escena de los espacios íntimos consigue aportar profundidad psicológica a los personajes. De esta manera, el amplio chalet en el que el grupo de amigos pasa un fin de semana se localiza en la sierra madrileña, por lo que respondería a una segunda vivienda que solo los miembros pertenecientes a las clases altas de la capital podían permitirse. Por su parte, el piso de Juan está decorado acorde a la importancia que el personaje confiere a las cuestiones ideológicas; así, en

las paredes se aprecian diversos carteles y consignas que rezan: “El mañana no existe”, “Un pueblo en lucha” o “Calle libertad”, y que se relacionan con la lucha política o con el movimiento obrero.

Al respecto de esta búsqueda un cierto tipo de realismo mediante elementos de la puesta en escena, en la película se observan dos ejemplos paradigmáticos. El primero se trata de la secuencia del mitin al que asisten Carmen, Juan y Alberto. Esta secuencia, que se filma un mes antes del rodaje del resto de la película, integra a los personajes en una asamblea real, en la que se puede observar como orador al auténtico candidato de la CUP, José Torres (Montero y Utrilla, 1998: 56) (Fig. 22). A través de estas imágenes, con un aire documental que, incluso, incorpora las miradas a cámara de los asistentes del evento, se refleja el sentir social que tuvo lugar parte de la ciudadanía española en torno a aquellas elecciones generales. Así se observa en el desarrollo del mitin, en las consignas que se lanzan, las canciones que entonan y, en definitiva, en el ambiente festivo que rodea el acontecimiento. La segunda muestra es la representación de la única relación sexual que aparece en pantalla, la que mantienen Alberto y María. Para ello, Colomo muestra sus cuerpos desnudos durante un plano de larga duración. Además, prescinde de la utilización de una banda sonora que camufle o refuerce la carga erótica de los juegos, los arrumacos, las risas y las conversaciones que preceden y acompañan al acto sexual de los personajes. De esta manera, el director marca una diferencia tanto con las comedias costumbristas que tradicionalmente se habían podido ver en el cine español, como con respecto al tratamiento estilístico que el sexo que tiene en las comedias eróticas que aparecieron en el cine español del momento.

En la búsqueda de la película de un estilo naturalista y de aire *cuasi* documental también cabe explicar la caracterización que se realiza de los personajes. En primer lugar, Carmen se adecúa a su perfil de chica moderna y “progre” luciendo una melena corta que, en ocasiones, adorna con flores. Asimismo, suele llevar amplios vestidos de colores alegres o con estampados florales que le otorgan un aspecto *hippie* e ingenuo. Por su parte, Juan suele vestir vaqueros que combina con camisetas y sandalias, y lleva ha dejado crecer su pelo y su barba hasta casi llegar a la altura de sus hombros. Este tipo de estética es acorde a la que solían utilizar los jóvenes pertenecientes a los grupos vinculados a la progresía del momento. En cuanto al vestuario de Alberto, suele

utilizar pantalones vaqueros y combinarlos con camisas de estampados llamativos, que demuestran cierto interés por las tendencias de moda de aquellos años, y que se diferencian de los estilos menos normalizados que lucen Carmen o Juan. Finalmente, el peinado de Alberto está en sintonía con su vestimenta, ya que aunque tiene un largo medio en el corte, lleva la melena peinada y la cara afeitada, lo que lo diferencia del estilo de Juan.

Aunque son personajes secundarios, merece la pena destacar la caracterización del personaje de la vecina de Juan, que tiene una apariencia bohemia y despreocupada que consigue mediante un amplio vestido de estilo *hippie* que lleva sin sujetador. Finalmente, la apariencia física de Nacho contrasta con la del resto de personajes, ya que tiene un vestuario formal compuesto por un polo azul claro de la marca Lacoste, tradicionalmente identificada con personas de alto poder adquisitivo. Además de no tener barba, lleva el pelo cuidadosamente peinado con gomina y más corto que Juan y Alberto, lo que le confiere un aspecto aseado y serio.

Esta misma sensación de naturalismo persigue la utilización de un grupo de jóvenes intérpretes que, en el momento del rodaje de la película, no eran actores ni actrices reconocidos por el gran público español. Aunque algunos de ellos se han convertido con posterioridad en figuras del *star system* nacional, para los tres actores principales la interpretación que realizan en *Tigres de papel* supuso su primer papel protagonista. Las interpretaciones de los actores, apoyados en un guión que refleja registros lingüísticos característicos de un sector juvenil del Madrid de la época, dan como resultado un tono propio de las conversaciones entre amigos. Esto se consigue a través de la utilización de *tacos* o de una dicción poco cuidada, como cuando Carmen advierte “no jures que es *pecao*”. También se logra a través del uso del argot juvenil, como cuando se refieren a la marihuana como “mierda”. Sin embargo, esta aparente espontaneidad en el lenguaje se debe, tal y como señala Colomo, a un guión planificado, revisado y ensayado previamente con los actores, ya que el rodaje de la película que estaba en gran medida condicionado por las dificultades de financiación y pretendía reducir al máximo posible el número de tomas de rodaje. Merece la pena resaltar, no obstante, que las diferencias sociales entre personajes se plasman en su forma de hablar, como ocurre con el personaje de Nacho que evita la utilización de

palabras malsonantes y las sustituye por expresiones más suaves, como por ejemplo “¡atiza!”, para denotar sorpresa.

En el filme, la búsqueda del realismo aparece combinada, de manera natural, con elementos pertenecientes a una cultura mediática global. En este sentido puede comprenderse la puesta en escena del ataque que sufren Alberto y sus camaradas de la militancia política mientras pegan carteles para publicitar un mitin. El rodaje de esta escena se desmarca del tono realista que mantiene la película y se acerca a una reinterpretación paródica del género clásico del cine negro. De esta manera, el montaje se acelera mostrando una serie de planos cortos de la actividad clandestina (Fig. 23).

Colomo recurre a una fotografía muy natural y que trata de registrar en una sola toma. Con el fin de obtener naturalidad en las interpretaciones, así como del ahorro de costes de rodaje, como ya se adelantaba, el director planteó sesiones exhaustivas de ensayo con los actores. Una novedad con respecto a las formas de rodaje propias de la industria cinematográfica de la época supone el rodaje con dos cámaras y la utilización del formato panorámico. En la planificación, la forma se pone al servicio de la historia. Como afirma el propio Colomo, su concepción racionalista, sintética, del rodaje cinematográfico no implica que no exista un cuidado estético en este sentido (Montero y Utrilla, 1998; Vericat, 2008). *Tigres de papel* se construye a través de planos de larga duración en los que existen movimientos de cámara, pero ésta, situada a la altura de los ojos de los personajes, y que los registra, inmersos en los escenarios, como si se tratara de un observador invisible. No obstante a esta pretendida austeridad en la fotografía de la película, se encuentra la excepción del plano de ocho minutos que Colomo rueda con motivo de la visita de Carmen a Alberto, así como el rodaje en el interior del coche, éste último ya casi un motivo recurrente en las películas del subgénero.

Finalmente, merece destacar el tratamiento del sonido y la utilización del sonido directo. Colomo utiliza la banda sonora para acentuar las dificultades que experimentan los personajes a la hora de ser realmente libres y de disfrutar de momentos de felicidad. El director introduce el “Concierto nº 1 para violín en si bemol” de Tomaso Albinoni, una melodía que transmite cierta tristeza, en momentos en que los personajes comparten risas, charla y bebida entre amigos. De esta forma se

produce un contraste por la elección de una melodía con resonancias melancólicas para acompañar estilísticamente a momentos de aparente distensión y alegría. Como se ha comentado previamente, también se utiliza un recurso estético como la banda sonora con el fin de distanciar al espectador de la drástica transformación ideológica que sufre Alberto, de forma que produce cierta ternura y cinismo al mismo tiempo.

3.3 *Opera prima* (Fernando Trueba, 1980)

Opera prima es, como su propio nombre indica, el primer largometraje que dirige Fernando Trueba. El filme, producido por Fernando Colomo, está coescrito con Óscar Ladoire, que a su vez interpreta al personaje protagonista, y producido por el también director novel Fernando Colomo. Trueba y Ladoire se proponen como objetivo contar una historia en las mayores condiciones de libertad de expresión posibles, más allá de aquellas limitaciones que les imponía trabajar en un contexto de producción muy ajustado.

La película comienza con el encuentro fortuito de Matías (Óscar Ladoire), en mitad de la veintena, con su prima Violeta (Paula Molina), de diecinueve. En la secuencia que abre el largometraje, Matías pasea distraído leyendo el periódico (*El País*) y es Violeta, que estudia violín en la capital, la que le sorprende con su presencia. Los dos primos se alegran de haberse encontrado, especialmente Matías, atraído por ella, y deciden volver a verse para ponerse al día de sus respectivas vidas.

En la segunda secuencia, Matías y su colega de profesión, León (Antonio Resines), realizan una entrevista en el aeropuerto de Madrid al escritor de ficción Warren Belch (David Thompson), que se encuentra en España con motivo de la promoción de su última novela, *Mierda seca*. Su irreverente visión del mundo y del arte, plasmadas en esta publicación y en la anterior, *Viaje al centro de mi ano*, le han hecho millonario. Tras la entrevista, en el coche de vuelta a la ciudad, Óscar y León comentan, con una mezcla de sorpresa y admiración, las particularidades del excéntrico personaje, y reflexionan sobre los cambios culturales que le han permitido triunfar en el mundo de la literatura. Acto seguido, Óscar pone al corriente a su amigo del encuentro con Violeta. A través de esta conversación se narra que los dos primos

ya tuvieron una relación cuatro años atrás, cuando veraneaban en el pueblo de donde proceden sus familias. Matías y León difieren con respecto a la forma de enfocar la cita con Violeta, ya que mientras el primero pretende conquistarla a través de la conversación y se muestra escéptico de las posibilidades de éxito de su amigo, el segundo es partidario de métodos más directos.

La siguiente secuencia cuenta un breve encuentro en un parque de Matías con su exmujer, Ana (Kiti Mánver), en el que ella le deja al hijo que tienen en común, Alejandro (Alejandro Serna), para que pase la tarde con él. En la conversación que mantienen, Ana aprovecha para pedir a Matías que trate de ser puntual con el pago de la manutención del niño y le reprende por los malos hábitos que le permite durante el tiempo que pasan juntos. Cuando Ana se marcha, Matías llama a Violeta para concertar la cita de la cena y cuenta a su hijo quién es ella. Acto seguido, soborna a Alejandro para que le ponga al corriente de las actividades que ha realizado su madre durante la semana, así como de quiénes la han acompañado. A través de esta conversación, se informa que Ana tiene una nueva pareja sentimental, Augusto, que no es del agrado ni de Matías ni de Alejandro. Finalmente, Matías insta a su hijo a acercarse a un grupo de chicas jóvenes con el fin de que tener él mismo una excusa para interactuar con ellas.

La cuarta secuencia muestra la cena de Matías en la buhardilla en que vive Violeta, en la Plaza de la Ópera. En este primer encuentro, los protagonistas conversan acerca de multitud de temas. Entre otros, Violeta confiesa que es vegetariana, mientras que Matías defiende con vehemencia el consumo de carne. También tienen diferentes opiniones respecto a viajar, ya que mientras que a Violeta le fascinan los viajes de aventura, Matías solo es partidario de un modelo de viaje organizado y confortable. Ocurre algo similar con las excursiones al campo, lo cual le parece una opción atractiva a Violeta, mientras que a Matías le parece algo sucio e incómodo. Por otra parte, en esta cita se profundiza sobre las actividades a las que se dedica cada personaje: violeta al estudio del violín y Matías, al margen de su profesión como periodista, a la escritura de una novela policiaca. Por otra parte, Matías reflexiona acerca del concepto de felicidad, visión sobre la cual se profundizará en las siguientes páginas.

En la quinta secuencia, en el Parque del Buen Retiro, Matías relata a su amigo de la cita con Violeta, ante lo cual León le aconseja que no se demore en demostrar a la chica sus intenciones. Para apoyar su argumento, León expone la teoría de que para Violeta, al igual que le ocurre al resto de las mujeres, la pérdida de la virginidad les marca el resto de su vida sexual y sentimental. Por la noche, Matías va a visitar a Violeta, que está en su casa ensayando un concierto de violín con su amigo Nicky (Luis González-Regueral). Durante la espera a que terminen, Matías se sienta por accidente sobre un disco que Nicky había comprado en Londres. Esto da motivo al protagonista para hablar sobre el concepto negativo que considera la moda de la reproducción musical. El protagonista sostiene que, por contraste con lo que ocurría en otros tiempos, en los se creaba música, en la actualidad tan solo se compra y se reproduce. Mientras toman té, Violeta informa a Matías de que la melodía que interpretaban en el ensayo es una composición de Nicky; titulada *Sonata para cuerda y coro del Señor de los Anillos*, se trata de la obra con la que el chico pretende aprobar el examen de fin de estudios de composición en el conservatorio de música. Cuando Nicky se marcha, Violeta versa a Matías sobre las excelentes cualidades para la música de Nicky. Matías siente celos del chico porque piensa que mantiene una relación con Violeta. Además, se distancia de la línea musical que sigue Nicky por considerarla extraña y oscura. Mientras conversan e ironizan sobre este y otros temas como el incesto, los protagonistas comienzan a desnudarse y mantienen relaciones sexuales, que se ven frustradas por una eyaculación precoz de Matías. Tras unos minutos de charla y bromas, retoman la actividad.

A la mañana siguiente, Matías despierta en casa de Violeta y se da cuenta de que llega tarde a una entrevista que tenía concertada con Ingmar Bergman. Más adelante, Matías cuenta a León el problema sexual que experimentó la noche anterior. Ante esto, su el amigo le aconseja “pensar en la muerte” en el momento del coito. A pesar de que Matías parece rechazar el método, en la siguiente escena vemos, por elipsis, cómo lo pone en práctica, pero es precisamente este motivo por el cual no puede culminar el acto sexual.

La séptima secuencia narra los primeros días de la relación sentimental de Matías y Violeta y su consolidación, que culmina con el traslado de Matías a casa de

Violeta y con una llamada de teléfono del protagonista a León para compartir sus sentimientos de amor hacia Violeta, que duerme a su lado.

La octava secuencia da comienzo a la segunda parte del filme, en la que comienzan a surgir problemas a cuenta de los celos de Matías. La primera escena presenta a Violeta ensayando con Nicky. Matías llega a casa con una selección de quesos para degustar con violeta, pero Nicky se queda con ellos y esto molesta al protagonista. Durante la cena, Violeta y Nicky proponen a Matías unirse a un viaje al Machu Picchu para asistir a un evento internacional llamado “Fiesta del Sol” y al que, según Nicky, están convocados todos los habitantes del planeta e incluso “espíritus y extraterrestres”. Matías rechaza la invitación y se enfada por considerar el viaje una irresponsabilidad y algo ridículo.

Ya en casa de Violeta, mientras ésta cocina, un amigo de Violeta llama por teléfono y Matías miente al decir que ésta se ha marchado al extranjero. Acto seguido, engaña a Violeta cuando le asegura que se trataba de una llamada equivocada. La siguiente escena presenta a Violeta y Nicky ensayando mientras Matías escribe su novela. Tras unos minutos en los que se aprecian muecas de descontento por la cercanía de los músicos por parte de Matías, finalmente éste explota en un ataque de celos que dirige contra Nicky. Además su supuesto coqueteo con Violeta, Matías le recrimina la aversión que le produce su forma de entender la vida. Nicky reacciona abandonando la casa. Cuando se marcha, Violeta hace saber a Matías el disgusto que le producen sus celos y que no va a tolerarlos. Matías, sin embargo, no parece darse por enterado del ultimátum que le ha dado Violeta; no asume el problema.

Una nueva secuencia presenta a Matías y a León en el domicilio de Zoila Gómez (Marisa Paredes), una directora de cine pornográfico a la que van a realizar una entrevista. Desde el principio, León se muestra encantado con la personalidad desinhibida de la cineasta. Tanto es así, que terminan por mantener relaciones sexuales al final de la sesión. Matías también está invitado a participar pero consigue escabullirse alegando que debe resolver sus problemas sentimentales con Violeta. El argumento de esta secuencia narra el periplo de Matías para recuperar a Violeta, pero solo conseguirá empeorar la situación. Ya fuera de casa de Zoila, Matías compra un

conjunto de ropa interior con el fin de reconciliarse con Violeta. Cuando llega a la buhardilla, Violeta no le permite y confiesa que Nicky está dentro y que han mantenido relaciones sexuales. Esto produce una gran desazón en Matías, que se emborracha en un bar.

Aún en estado de embriaguez, conduce su coche y declama en voz alta lo que le gustaría decir a Violeta sobre el amor que siente por ella. Acto seguido, acude a una sala de máquinas tragaperras, en donde un joven (El Gran Wyoming) le intenta comprar cannabis. Matías se enfrenta a él y recibe una paliza. Tras esto, acude a casa de Violeta, que ya está sola. Ella le cura las heridas mientras él se lamenta del devenir del mundo y de su propia vida. Este alegato finaliza con una loa en la que ironiza sobre la bondad de Nicky, a quien “ensalza” a través de la comparación con perfiles de macarras, toxicómanos o con Hitler. En la siguiente escena, Matías se presenta en las salas de ensayo de la Escuela Superior de Música y, tras encontrar a Nicky, le agrede y destroza su preciado violín. Posteriormente, Matías visita a León, que le cuenta que está superado por la fogosidad sexual de Zoila. De vuelta en casa de Violeta, de forma mezquina, Matías pregunta por qué Nicky ya no les acompaña. Por otra parte, y a escondidas de Violeta, Matías consigue interceptar las llamadas telefónicas del músico. En esta misma escena, Violeta anuncia a Matías que sigue adelante con su plan de viajar a Perú, viaje al que tiene previsto partir el sábado de esa misma semana.

La siguiente secuencia narra el clímax de la inestabilidad emocional del protagonista. Tras recibir la información sobre el inminente viaje de Violeta, Matías decide aislarse en la casa de campo de la familia de León con el fin de terminar su novela. Hasta allí se desplazan Violeta y Nicky para despedirse de él antes de emprender el viaje. Violeta habla por Nicky para informar a Matías de que el músico ha decidido perdonarle por su agresión. Matías finge aceptar la propuesta y se ofrece a invitarles a cenar. Mientras comen una sopa, Matías provoca a Nicky diciéndole que ha envenenado el caldo. Aunque Violeta lo interpreta como una broma, Nicky se lo cree y se asusta. Una elipsis nos sitúa en una nueva escena en la que Matías, visiblemente desquiciado, conduce su coche y se ríe de lo que ha sucedido en la casa. Este traslado tiene por motivo una cita con su exmujer, que le dice que ha decidido que en vista de la inestabilidad emocional que presenta Matías desde hace tiempo, no es conveniente

que vuelva a ver a Alejandro hasta que el niño sea mayor. La siguiente escena abunda en el desequilibrio de Matías debido a sus problemas sentimentales y familiares. El protagonista, conocedor de la existencia de un sistema de videovigilancia en un supermercado, finge deliberadamente el robo de diversos artículos para provocar un enfrentamiento con el gerente del comercio (Tony Valento). El trabajador no se percata de que Matías, antes de llegar a la salida del centro comercial, se ha deshecho de los productos en diferentes puntos de la tienda, por lo se ve obligado a disculparse ante su error. Tras protagonizar esta farsa, Matías intenta ponerse en contacto con su hijo a través de una llamada telefónica en la que se hace pasar por un amigo del niño.

La última secuencia narra la resolución de la historia. Mientras Violeta hace el equipaje, Matías le informa de que prefiere no despedirse de ella. Se marcha entonces a un bar cercano pero, repentinamente, cambia de opinión y decide luchar por su relación. Mediante un montaje alterno se narran las acciones de los personajes hasta que se encuentran. Por un lado, Matías sube por las escaleras en busca de Violeta, pero ella baja por el ascensor del edificio y no llegan a encontrarse. Mientras Matías se da cuenta de que ella se ha marchado, Violeta coge un taxi que la lleva al aeropuerto. El protagonista entra en la buhardilla, que está vacía. Acto seguido retoma la persecución de Violeta. De esta manera, una escena nos muestra la entrada de Violeta y Nicky en el aeropuerto, mientras que Matías aún está en el taxi de camino a su encuentro. De forma inesperada, Violeta sale del aeropuerto y monta en un taxi. Por su parte, Matías llega al aeropuerto y asiste al despegue del avión en el que supone que viajan los dos músicos. Cuando Violeta llega a la buhardilla antes que él, y teclea en la máquina de escribir “Johnson¹⁷ te quiero”. Cuando llega Matías, encuentra la casa vacía pero, al acercarse a la mesa, descubre el mensaje que le ha dejado Violeta. En ese momento se da cuenta de que ella ha decidido quedarse y darle una oportunidad. Se asoma a la ventana y la identifica entre el público de unos músicos que tocan en la calle. Matías baja a la plaza y se acerca con lentitud al grupo; ella, que lo ha visto, también se acerca a él. Al encontrarse se besan y permanecen escuchando la música.

¹⁷ Johnson es el nombre del protagonista de la novela negra que escribe Matías.

De este argumento, es posible extraer las tres tramas que desarrolla la película: por un lado, la relación sentimental entre Matías y Violeta; en segundo lugar, la relación de León y las mujeres y, por último, la relación que establece Matías con su hijo y exmujer. Como puede observarse, el filme está construido mediante una serie de tramas que abundan en la construcción de los personajes a través del diálogo por encima de la acción.

La trama principal que vertebra la película habla de la relación sentimental entre los personajes de Matías y Violeta. Para Matías no resulta difícil iniciar una relación con su prima, lo cual se narra en los primeros minutos del metraje y establece el punto de partida de la película. Más problemática resulta la evolución de su relación de pareja, ya que Matías, marcado por una concepción idealizada de la mujer y por sus propias inseguridades, tiene un comportamiento celoso que se plasmará tanto a través del diálogo como a través de acciones. Principalmente mediante la figura del triángulo amoroso que completa el personaje de Nicky (aunque ocasionalmente se sustituye a éste por otros amigos de Violeta). Mediante este esquema se profundiza en la psicología de los personajes de Matías y de su prima; de cómo entienden las relaciones sentimentales. Desde la primera vez que Matías y Nicky coinciden en casa de Violeta ya se refleja la antipatía que el protagonista siente por el músico, aparentemente porque le parece una persona pretenciosa. Al principio, la falta de sintonía entre los dos personajes a través de sus conversaciones es inofensiva, e incluso llega a presentarse de forma cómica, pero a medida que avanza la trama se agudiza el comportamiento celoso de Matías y los enfrentamientos se hacen incómodos e incluso violentos. Es así que, inicialmente, estos enfrentamientos se restringen al terreno verbal, a través de varias discusiones y desprecios que provoca Matías. Finalmente, sin embargo, llegan a la agresión física que el periodista acomete contra Nicky. El clímax de esta situación transforma la imagen de Matías de un joven romántico y un poco neurótico, en una persona dominada por los celos y la agresividad.

En el ámbito de su relación con Violeta, una de las consecuencias de las inseguridades de Matías la sufre en forma de dificultad en la práctica de relaciones sexuales, hándicap que supera cuando consigue relajarse. Finalmente, el principal efecto de la forma de actuar y de entender la vida en pareja de Matías es que Violeta,

que al principio de la película tolera los desplantes de Matías hacia Nicky, finalmente toma una posición clara en defensa de su amigo y, por extensión, de sí misma y de su autonomía. Es así que, como Matías no modifica su comportamiento, Violeta decide distanciarse de él. El desenlace de la trama (y de la película) narra la toma de conciencia de Matías y su decisión de cambiar para que su relación con Violeta funcione. Violeta, por su parte, en el último momento decide no emprender su viaje a Perú para dar una segunda oportunidad a su relación con Matías. En cualquier caso la narración de estas reflexiones de los personajes no se expresa a través de diálogos, por lo que existe un importante componente de ambigüedad. Es importante el hecho de que, tras ofrecer una nueva oportunidad a Matías, Violeta abandona la casa y se une al grupo de músicos que tocan en la Plaza de la Ópera porque apunta a la resolución del conflicto: el establecimiento de una nueva dinámica de relación en la que la pareja dispondrá de su tiempo en momentos íntimos pero también tratará de ampliar su círculo de relaciones. Es decir, esta segunda oportunidad implica ciertas condiciones. De ahí que, cuando Matías vuelve a casa y descubre a Violeta en la plaza, sonrío aceptando esta nueva forma de vivir una relación.

Como trama secundaria, se desarrolla la evolución de León en cuanto a su forma de relacionarse con las mujeres. Es la trama más divertida y ligera de la película y a través de ella se representa una visión distinta de las relaciones sentimentales y sexuales. Al comienzo de la película, León se presenta como un personaje seguro de sí mismo en cuanto a su relación con el sexo femenino. Asume el papel de mentor de Matías, al que intenta hacer comprender, siempre desde su peculiar punto de vista, el nuevo modelo de mujer que existe en España. Según León, Matías, al igual que él mismo hizo en su momento, debe adaptarse a los nuevos tiempos y relacionarse con ellas de una forma diferente. Sin embargo, la trama avanza y se descubre que la aparentemente aventajada visión de León de la mujer y de sus necesidades es errónea. León, en realidad, no ha llegado a comprender el nuevo funcionamiento de las relaciones. A través de los encuentros de León y Zoila, personaje que en un inicio respondía a su ideal de mujer debido a su exuberante sexualidad, se representa cuán equivocado estaba en su planteamiento, ya que se ve superado por la insaciable actividad sexual de ella. Finalmente, León, agotado y enfermo, confiesa a Matías su

derrota con respecto a la comprensión de las mujeres cuando dice: “las chicas son unos chicos muy raros”. Y añade: “Pero tú todavía estás a tiempo. Sálvate tú”, de forma que asume que a pesar de la insostenible situación que está viviendo no va a alejarse de Zoila, pero que su amigo sí puede romper su relación con Violeta. De esta manera, la percepción de León hacia las mujeres cambia a lo largo de la película desde una aparente comprensión de sus necesidades hasta el desmoronamiento de este pensamiento, ya que aunque no consigue llegar a relacionarse con ellas de una forma correcta, al menos es consciente del error en que ha vivido durante ese tiempo.

La tercera trama, como se ha dicho, desarrolla la relación de Matías con su hijo Alejandro y, por extensión, con su exmujer. Al comienzo de la película Matías tiene una relación relativamente frecuente con su hijo: se muestra cómo comparten tardes y confidencias. El niño llega a conocer a Violeta y a aconsejar a su padre sobre el devenir de su relación. Ana, sin embargo, no está de acuerdo con el tipo de educación ni de actividades que practica Alejandro en compañía de Matías, tal y como se lo hace saber a su exmarido. El desenlace de la trama, como ya se ha adelantado, consiste en la decisión Ana de impedir el contacto de Matías con el niño. No obstante, el intento de Matías de contactar con Alejandro plantea una trama abierta, ya que se entiende que Matías no piensa conformarse con la decisión de Ana y luchará por recuperar la relación con su hijo.

A raíz de lo analizado anteriormente, se pueden determinar los temas que aborda la película. El tema principal reflexiona acerca de las relaciones entre hombre y mujer: bien a través del noviazgo entre Matías y Violeta, bien a través de las aventuras sexuales de León y, tangencialmente, mediante los ecos de la relación que hubo entre Matías y Ana. La gestión de las nuevas libertades que progresivamente la sociedad española adquiere durante el periodo de la transición a la democracia es la segunda gran reflexión que aparece en la película, y engloba varios subtemas. Con respecto a la representación que aparece en otras películas españolas, los personajes desarrollan su vida en un ambiente social y cultural en el que existen nuevas formas de entender la vida, de vivir la sexualidad o de relacionarse con la familia. En este contexto, el sexo ya no es una práctica exclusiva de las relaciones sentimentales, sino que forma parte de la vida cotidiana de los personajes de *Opera prima*, tengan estos una relación de pareja o

no. Otra cuestión que desarrolla la película es la de la aparición de nuevos modelos de familia. El último gran tema que aborda la película es el cambio generacional. Mediante la dialéctica que se establece entre personajes que pertenecen a dos generaciones diferentes, se muestran diversas maneras de entender y de relacionarse con la realidad. Por un lado se encuentra el grupo de personajes de mayor edad: Matías, León, Ana y Zoila. Por otro, los más jóvenes: Violeta y Nicky. Entre estas dos generaciones existe una serie de diferencias que hacen que los primeros deban adaptarse de un modo de pensar a otro, mientras que los más jóvenes ya han crecido inmersos en un nuevo funcionamiento de la sociedad.

El protagonista de *Opera prima* es Matías Marinero, en torno a la mitad de la veintena, tiene un hijo de unos ocho años de edad, Alejandro, fruto de su matrimonio con Ana, que terminó hace un año y medio. En el momento de la película, el niño vive con ella. Aunque no se especifica si Matías ha nacido y crecido en Madrid o se ha mudado a la capital posteriormente, sus orígenes hablan de una familia que proviene de un entorno rural. Es por esta razón que Violeta y Matías, que son primos entre sí, coincidieron en las vacaciones de verano que pasaban en el pueblo de familiar.

Matías ha crecido en una familia de clase media, en la que no ha tenido la oportunidad de realizar actividades de ocio como viajar. En la actualidad, pertenece socioeconómicamente a un nuevo tipo de clase media que emerge en la Transición y que, gracias a una mayor formación intelectual y/o profesional, tiene una proyección de futuro con perspectivas de crecimiento económico. Aunque su situación económica no es boyante, Matías tiene el dinero suficiente para mantenerse a sí mismo y para pagar la manutención de su hijo. Aunque no suele expresar preocupación por su situación financiera, se refiere en varias ocasiones a al confort que proporciona el tener una posición económica desahogada. A lo largo de la película aparecen diversos ejemplos en este sentido. Así ocurre con la admiración que muestra por la buhardilla de Violeta, de la que dice que “¡Tiene hasta tiene teléfono!” o alaba, con cierta envidia, el coche que se ha comprado su exmujer. El ejemplo más significativo, lo constituye la novela policiaca que Matías está escribiendo en su tiempo libre. Según explica el propio protagonista, el texto nace con la vocación de convertirse en un superventas, lo cual le permitiría dejar de trabajar y retirarse a vivir a una isla desierta.

Matías es periodista y trabaja en la sección de cultura de una agencia de noticias. Es por ello que, aunque no se especifica, el personaje posee una formación intelectual –académica o autodidacta– relacionada con las ciencias sociales o las humanidades: sea ésta en torno a la práctica periodística, la filología, la filosofía, las bellas artes, conocimientos sobre literatura, etc. Su elevado estatus cultural se refleja, además de en los contenidos de sus disertaciones, en la manera de expresarse. Es un orador con facilidad de palabra y vasto vocabulario. En cuanto a los contenidos, resulta llamativo el grado de distanciamiento desde el que Matías percibe la realidad y realiza sus discursos, bien sean estos en torno a cuestiones cotidianas, a formas de vida o a manifestaciones culturales diversas. Es por ello que da la sensación de que parece tener información y una opinión formada sobre cualquier aspecto que se le plantee. A lo largo de la película se le pueden escuchar diatribas en torno a temas tan dispares como el vegetarianismo, el tabaco, la música, el arte, la vida en la ciudad, el turismo o la gastronomía. Debido al gran manejo de vocabulario que posee Matías, así como su tendencia a recrearse en la descripción e implicación de cada tema o en la exposición de sus propios sentimientos, el protagonista de *Opera prima* se convierte en una persona con tendencia a la verborrea.

Matías es un personaje complejo cuyos pensamientos y sentimientos se desarrollan en profundidad a lo largo de la película. En primer lugar, se encuentra inmerso en un proceso de cambio, ya que durante los años de su adolescencia y primera juventud mantuvo una postura ideológica claramente escorada hacia una izquierda tradicional. En la actualidad, sin embargo, parece haber dejado atrás actitudes radicales y se posiciona entre los que en el momento de la Transición fueron denominados progresistas ya moderados. El “progresismo” de Matías le hace disfrutar sin sentimiento de culpa de pequeños lujos pretendidamente pequeño-burgueses o burgueses como las degustaciones gastronómicas de carne gallega, de queso francés o de un buen vino, que no son bienes que consuma de forma cotidiana, pero que es capaz de apreciar. Este mismo sentimiento se observa cuando fantasea con la posibilidad de viajar en calidad de “agregado cultural” o ser millonario y poder retirarse a una isla desierta. Sin embargo, en otras ocasiones retoma una línea de discurso en el que la ideología de izquierdas es protagonista.

Otra de las características que definen la personalidad de Matías es su visión del amor. A nivel teórico, parece comprender que amor y sexo no tienen por qué estar asociados, pero en realidad es una persona que cree en el ideal del amor romántico. De esta manera, para Matías las relaciones entre hombre y mujer deben basarse en los sentimientos y no solo en una atracción sexual. Esta actitud es antagónica con la visión que ofrece su amigo León sobre el mismo tema. Desde el momento en que Matías se encuentra fortuitamente con Violeta y recuerda la relación que tuvieron años atrás, decide que quiere mantener una relación de pareja estable con ella. De ahí que Matías escoja, como él mismo expresa, planea acercarse a Violeta mediante “una cena, unas palabritas” y opina que la conquista sentimental de una mujer debe realizarse de manera “sobria y elegante”. Este aspecto contrasta con la concepción que tiene su amigo León de las relaciones de pareja, en las que el objetivo es conseguir el contacto sexual en el menor tiempo posible. Estas posiciones opuestas quedan patentes en una conversación que mantienen ambos amigos. En ella, mientras Matías destaca lo bucólico de la relación que mantuvo con Violeta en el pasado (recordando las vacaciones de verano, el ámbito rural o la inocencia de los quince años de ella), León traduce la situación a su punto de vista con estas clarificadoras palabras: “te marcaste un rollo infanticida con ella”. Más adelante, en la misma conversación Matías declara de forma romántica que, junto a Violeta irá “a la búsqueda del tiempo perdido”, a lo cual León le contesta con ironía: “mientras no perdáis el tiempo juntos...”.

La concepción romántica del amor de Matías debería llevarse al extremo de aislar celosa y posesivamente a su pareja. Este hecho resulta problemático, ya que el personaje tiene que lidiar con una mujer independiente a la que él pretende aislar de su entorno. En la primera noche que cenan juntos, cuando Violeta pregunta a Matías qué es para él la felicidad, él le ofrece una respuesta premonitoria de lo que será su comportamiento a lo largo de la película. En las propias palabras del protagonista: “entre dos personas siempre hay como interferencias exteriores. Entonces, más o menos, conviene que todo esté como aislado”. A medida que avanza *Opera prima*, Matías intenta llevar a término ésta idea, de forma que la pareja pasa la mayor parte del tiempo el uno con el otro y, a pesar de que Violeta no está dispuesta a dejar sus amigos de lado, Matías trata de alejarla de ellos a través de enfrentamientos como los

que protagoniza con Nicky o de engañar a aquellas personas que pretenden contactar con ella.

Matías tiene un carácter fantasioso y manipulador que le permite mentir con facilidad. En un principio el carácter soñador y romántico del personaje es aparentemente inofensivo y se presenta de forma cómica, pero esta actitud evoluciona a lo largo de la película. A lo largo de la historia se encuentran diversos ejemplos que muestran este comportamiento. El primero de ellos ya aparece en la primera escena inicial del filme, en la que Matías intenta adivinar la identidad de la mujer que le ha tapado los ojos y, para ello, llega a recitar hasta doce nombres femeninos antes de rendirse en el juego. No obstante, como ya se ha apuntado anteriormente, esta apariencia de hombre pícaro “ligón” no se corresponde con la realidad, ya que a lo largo de la película se especifica que no ha mantenido ninguna relación sexual desde su divorcio. También a través de la imagen se expresa la importancia que tiene para el protagonista el encuentro con su prima, ya que al final de la primera escena, Violeta se aleja mientras que Matías permanece extasiado observándola. Otros ejemplos de esta personalidad soñadora se producen con afirmaciones tales como que le gustaría ser agente secreto, que considera el consumo de pollos produce impotencia, o cuando asegura, con una mezcla entre fantasía y cinismo, que en su anterior vida fue Van Gogh. Sin embargo, también aplica estas fantasías a su comportamiento celoso en su relación con Violeta, tal y como se ha mencionado anteriormente.

Esta tendencia a fantasear o, directamente, a mentir que tiene Matías, se combina con un componente irónico y distante con respecto a la realidad. Del mismo modo que su charlatanería puede resultar cómica cuando mira con cinismo diferentes aspectos que le rodean, se torna oscura e hiriente cuando se impregna de los celos por la relación de Violeta y Nicky. En general, Matías suele burlarse de aquello que no comparte o que no entiende, como los gustos gastronómicos de Nicky o como el hecho de que el músico sea abstemio. Igualmente ocurre con las preferencias musicales de estos jóvenes, de forma que menosprecia a Bob Dylan o a compositores de música clásica del siglo XX como son Krzysztof Penderecki o Karlheinz Sotckhausen, de quienes opina que “son unos farsantes” que no hacen melodías sino ruido y que “su música es extraña y torturante”.

Otro de los discursos impregnado de cinismo es el que Matías realiza sobre el tabaco: mientras se fuma un cigarro, dice que es “una dependencia absurda e impuesta”. Del mismo modo, el protagonista habla de sus intenciones de viajar a otros lugares del mundo o de estar en permanente contacto con personajes extranjeros gracias a su profesión pero, paradójicamente, cuando se le ofrece una posibilidad real de realizar un viaje la rechaza con estos argumentos: “Conmigo no contéis para nada. A mí el avión me da vértigo, me parece antinatural. Yo, todo lo más, voy en tren y de aquí a Alcorcón”. De hecho, no sólo se resiste a esta oportunidad sino que arremete contra Nicky y Violeta por participar en lo que él considera una farsa de una fiesta que en los años sesenta tuvo sentido pero que ahora está deslegitimada. Desde su punto de vista, la concentración es un producto del mercado, ya que la convocatoria se realiza como un *revival* de lo que fueron eventos como los que tuvieron lugar, a finales de los años sesenta, en los festivales de música de la isla de Wight, en Gran Bretaña, o Woodstock, en Estados Unidos. Matías tacha a los asistentes a esta fiesta de “hippies de lujo” y argumenta que aparentan tener un poso intelectual pero que en realidad se trata de un grupo de embusteros que resultan anacrónicos en ese momento histórico. Utilizando todo su arsenal intelectual con este objeto, utiliza como referente la novela *En el camino* (*On the road*, Jack Kerouac, 1957). A través de la ironía, Matías critica lo que él denomina “viajar a lo pobre” y las corrientes filosóficas que prestan atención a la espiritualidad, como las propuestas de gurús orientales que defienden que un estado tranquilidad espiritual tiene como consecuencia cambios positivos en la sociedad global.

Finalmente, cuando todos los aspectos que le resultan fundamentales en su vida le fallan (su exmujer le prohíbe ver a su hijo y su relación con Violeta pasa por serias dificultades) la actitud de Matías se vuelve histérica y paranoica y pierde esa ironía que utiliza constantemente como filtro para interpretar la realidad. En esos momentos son en los que Matías expresa de manera sincera sus sentimientos de soledad, de vacío y de preocupación por el mundo que le rodea. En cuanto a la representación de este estado de ansiedad del personaje, se encuentra un ejemplo en el monólogo que emite en su coche sobre el estado de crisis económica que vive el país y sobre la incompreensión de los problemas que surgen en su relación con Violeta.

La protagonista femenina de *Opera prima* es Violeta, una chica de la que no se explicita si ha nacido en el pueblo donde coincide con Matías en su adolescencia o si, por el contrario, ha crecido en Madrid. En cualquier caso, desde hace un año vive sola en una buhardilla madrileña, por lo que está independizada del núcleo familiar. Esta independencia, no obstante, es relativa, ya que no se especifica si sus estudios de violín son financiados por su familia o por algún tipo de beca, ya que ella no desempeña ninguna ocupación laboral alternativa. Por otra parte, la economía no plantea en este personaje una preocupación vital. Hay varios indicadores al respecto: vive en el centro de la capital madrileña, no tiene necesidad de compartir la vivienda con otros estudiantes, tiene línea telefónica y, finalmente, asume con naturalidad la realización del viaje a Perú, un viaje que según ella explica, podría prolongarse durante varios meses.

Por otra parte, a pesar de no situarse a un nivel como el de Matías en cuanto a formación intelectual, debe poseer conocimientos que le permiten cursar estudios de violín. No obstante, y a diferencia de Matías, ella no hace ostentación de sus conocimientos, lo que muestra que es una persona segura de sí misma y que no tiene la necesidad de ver sus méritos constantemente reconocidos por aquellos que la rodean.

En primer lugar, aunque no se trate de la actitud más llamativa de la personalidad de Violeta, el sentido del humor es un rasgo importante por cuanto es, probablemente, el único que comparte con Matías. Violeta ríe de forma sincera al escuchar los doce nombres de mujer que Matías recita antes de rendirse a adivinar que es Violeta quien le tapa los ojos. Del mismo modo ocurre cuando Matías se sienta encima de un vinilo muy estimado por Nicky y lo rompe. En ese momento, mientras un aparentemente desolado Matías se disculpa con Nicky por el accidente, Violeta se aleja de los chicos con un ataque de risa que no puede controlar. También disfruta del humor irónico de Matías, así como con sus monólogos y ocurrencias, hasta que los celos complican la relación de la pareja. En general, Violeta suele divertirse y tomarse de buen grado las provocaciones de Matías con respecto su renuncia al consumo de carne. Incluso llega a bromear sobre la vehemencia con la que Matías defiende sus opiniones.

Un segundo aspecto importante en la configuración del personaje de Violeta es la independencia con que rige su vida y la seguridad que demuestra en sí misma. Ya se ha hecho referencia a su elección de vivir sola en Madrid, sin la compañía de familia, pareja o amigos. Con respecto a la independencia que mantiene con respecto a su familia, además, tiene previsto realizar un largo viaje del que no parece tener que pedir permiso a sus padres o allegados. Además, es una chica extrovertida a la que le gusta relacionarse con otras personas, aspecto que valora por encima de mantener una relación sentimental que le coarte su libertad. No es casual el hecho de que sea ella quien aborde a Matías la primera vez que se encuentran. Este contacto, además, lo realiza con una gran naturalidad, ya que Violeta sigue a su primo durante unos metros, se acerca a él por detrás y le tapa los ojos en lo que casi es un abrazo. Además, al final de esta escena, Violeta se despide de Matías palmada en las nalgas como muestra de cariño. Del mismo modo, cuando Matías visita la casa de Violeta por primera vez y una vez terminada la cena, Violeta se cambia de ropa tras un biombo mientras Matías charla con ella. Minutos después, Violeta informa a Matías de que ella se va a acostar, de forma que no intenta complacer a Matías sino que expresa sus necesidades con naturalidad. Otro aspecto que refleja seguridad en sí misma es el hecho de que no es celosa sino que entiende que una relación es una elección de dos personas y no trata de aislar a su pareja.

Este carácter autónomo de Violeta se refleja en la calma con que controla las situaciones. Mientras Matías pontifica sobre cualquier tema que se le presenta con la ilusión de estar impresionando a Violeta con sus conocimientos, ella sabe perfectamente lo que él intenta y no se deja apabullar. Su estrategia, sin embargo, no es la de discutir o rebatir con fiereza los argumentos y opiniones que constantemente expone Matías, sino que solo se enfrenta a él cuando considera el tema lo suficientemente importante como para no mantenerse al margen del debate. Este momento es en el que los celos de Matías hacen insoportable la convivencia entre la pareja. En este contexto se produce una escena clarificadora de los sentimientos de Violeta, que se los hace saber a Matías de forma clara y precisa. Por un lado, Violeta no está dispuesta a tolerar que Matías insulte o moleste a sus amigos y, aún más importante, deja claro a Matías que no va a permitir un comportamiento posesivo,

paternalista o protector con respecto a ella. Enfadada, pero con sus sentimientos bajo control, Violeta aclara a Matías que le gusta compartir su vida con él, pero que va a tener que respetar su autonomía, así como que prefiere estar sola a con alguien con quien no puede ser ella misma. Coherente con este planteamiento, Violeta se aleja de Matías al comprobar que éste no modifica su conducta. Pero Violeta no solo controla las situaciones con Matías, sino que también dirige el comportamiento de Nicky, ya que consigue que éste perdone a Matías a pesar de que éste le haya agredido físicamente y destrozado su violín.

En estrecha relación con esa independencia que está dispuesta a preservar por encima de todo, Violeta es una chica que sabe defender sus intereses y sus necesidades. Como se ha apuntado líneas arriba, se enfrenta de manera directa a Matías cuando éste increpa a Nicky. De igual modo, cuando Matías se intenta presentar como la víctima de la situación al quejarse de que ya está “harto de jugar a este juego gilipollas”, Violeta no se deja confundir y le responde: “no estás jugando a ningún juego. Lo estás estropeando todo, que no es lo mismo”. Además, Violeta tiene claro lo que busca en una relación de pareja y lo que no está dispuesta a tolerar. Como ella misma afirma, a pesar de sentirse a gusto junto a Matías, no sacrificará por estar con él su libertad, sus amigos y, en definitiva, su modo de vida. De hecho, Violeta no solo establece límites simbólicos, sino también físicos, ya que recuerda a Matías que el piso es de su propiedad y, por tanto, que es ella la que le permite instalarse allí, pero que en caso de no comportarse de forma adecuada, deberá marcharse. Con todo esto, Violeta transmite un nuevo tipo de mujer moderna que sabe lo que quiere, que lo defiende hasta sus últimas consecuencias y que no necesita aspavientos para manifestar sus decisiones y ejercer control sobre su vida.

Por otra parte, Violeta se acerca a la cultura *hippie*, ya que es una chica idealista que otorga una gran importancia a cuestiones espirituales. En esta línea, reflexiona sobre cuestiones como el maltrato animal que supone el consumo de su carne o sobre la posibilidad de trasladarse a vivir a una zona rural para estar en contacto con la naturaleza. A pesar de estas aparentes preocupaciones del personaje por cuestiones sociales o individuales, esto también puede relacionarse con su juventud. En este

sentido se establece otra gran diferencia con Matías, ya que él se muestra escéptico en estos aspectos.

León, por su parte, es amigo de Matías y tiene una edad similar al protagonista. Trabaja como fotógrafo en la misma agencia que su amigo, y forman equipo a la hora de realizar entrevistas. Por su ocupación laboral, León debe tener cierta formación intelectual, bien a nivel técnico de imagen y sonido, bien en ciencias de la información. De cualquier forma, queda patente su formación cultural en diversas conversaciones, aunque, a diferencia de Matías, León no hace gala de sus conocimientos como forma de posicionarse en el mundo.

Existen dos características determinantes para entender la construcción del pensamiento del personaje. Como ya se ha señalado, por un lado, León tiene asumido que la sociedad está cambiando y está decidido a adaptarse a la nueva realidad cuanto antes. Por otro lado, su principal preocupación es mantener el mayor número de relaciones sexuales.

En el primer aspecto, a lo largo de la película se profundiza en los problemas que conlleva esta transición de adaptación a la nueva realidad. Al comienzo de *Opera prima* León está cómodo con el devenir de la sociedad y, aparentemente, no encuentra dificultades para adaptarse a los cambios. Debido a esta radical –casi *darwiniana*– voluntad de adaptación, León no reflexiona sobre las causas últimas o esenciales del cambio social, sino que adopta una posición más pragmática y, una vez analizadas las nuevas tendencias sociales y culturales, simplemente se adapta a ellas. Esto le diferencia de Matías, que es una persona mucho más reflexiva y crítica con la realidad. Estas visiones diferentes del mundo afectan, no sólo a los contenidos de su discurso, sino también al lenguaje y a la forma de expresarse.

Debido a su supuesta mejor comprensión del mundo, León actúa como “asesor” de Matías e intenta ofrecerle directrices básicas para que comprenda los nuevos comportamientos sociales y, en concreto, el nuevo modelo de mujer con el que tienen que relacionarse. Al igual que Matías, él ha conocido otro tipo de sensibilidad en las relaciones de pareja. Sin embargo, cuando detecta que la mujer ha cambiado, quiere adaptarse cuanto antes, aun sin entender las verdaderas implicaciones de esta

transformación. Con comentarios como: “desde que dejé el rollo intelectual follo mucho más” o “yo también me he dejado a una tía ronroneando con la almohada”, se muestra cómo, en la primera parte de la película, parece que la nueva actitud que practica León es exitosa, en la medida que le permite conseguir su objetivo de mantener relaciones sexuales. Sin embargo, León no ha llegado a comprender verdaderamente el alcance de estos nuevos comportamientos, por lo que en menos de una semana de relación con Zoila, reconoce que él tampoco entiende a las mujeres.

Tan interiorizada tiene León la meta de la conquista sexual de la mujer que, en su forma de actuar y de expresarse se encuentran analogías con la que podría utilizar un cazador que acecha a una presa o bien un militar que diseña una estrategia de ataque. León concibe las relaciones amorosas en términos militares o de caza, por lo que la trampa o la emboscada son técnicas perfectamente legítimas, desde su punto de vista. Esta concepción del acercamiento a la mujer no tiene que ver con una cultura de la represión sino con la simple necesidad de disfrutar sin límites del placer del sexo. Esta noción tiene su reflejo a nivel de imagen, con una apariencia física que recuerda al estilo militar y de la que él es plenamente consciente. Así lo demuestra cuando explica a Matías: “¿Qué te crees que hago yo con esta facha todo el día pintando la mona? Cuando oyen esto [revoluciona su moto], se deshacen.” También a nivel discursivo se encuentran signos de la animalización de la conducta sexual del personaje. El propio nombre del personaje, *León*, establece una metáfora entre las técnicas de caza de estos animales y el sistema de acercamiento de León con respecto a las mujeres. “Ahora mismo hay cantidad de buitres y no puedes perder el tiempo porque te levantan a una chica en cuanto pueden”, advierte León a Matías, de forma que incorpora en su discurso este tipo de analogías. Por otra parte, la utilización de vocabulario relacionado con una nueva masculinidad agresiva y que insta a la acción se encuentra en la película en varias ocasiones. León habla de que no se consigue ligar a través de la palabra o la conversación sino que “hay que pasar a la acción” o que “es importante el tiempo. Hay que tener cuidado con el tiempo. Hay que llegar siempre a tiempo, como el séptimo de caballería.” También hace referencia explícita al acercamiento a una mujer como una ocupación militar cuando aconseja a Matías “es como lo de los conquistadores. El primero que llegaba a una tierra se hacía el amo.

Matías, esta tierra es mía; esta tía es mía”. Para referirse ya de forma concreta a aspectos sexuales, León afirma que existen reglas, estrategias. Así, el discurso de León remite a la disciplina militar cuando habla de las razones por las que Matías sufre eyaculación precoz con estas palabras: “Primero, falta de preparación física. Segundo: falta de disciplina. Tercero: falta de entrenamiento. Estrés. [...] Hay un método infalible de profesionales. Soy un profesional yo”. También se expresa con este tipo de referentes militares en cuestiones sexuales cuando, hablando de Zoila, dice “la voy a arrollar”.

Zoila es un personaje muy secundario en la película, pero interesante ya que muestra un nuevo modelo de mujer que, aunque tiene características diferentes a los que representan Violeta o Ana, comparte las actitudes de independencia y de control sobre los hombres que le rodean, incluso cuando ellos están acostumbrados a dominar a las mujeres. Zoila es el único personaje femenino al que vemos relacionándose con León, es una mujer ya a mitad de la treintena. Al igual que Matías y León, se encuentra dentro del círculo artístico o intelectual, en este caso del lado de la producción, ya que se dedica a dirigir cine pornográfico. A su vez, Zoila es una mujer con cierta formación cultural, como demuestra su conocimiento de la vida de Henry Miller. Zoila es una mujer con un considerable nivel de ingresos económicos, como muestra el hecho de que pueda permitirse vivir sola y viajar con frecuencia a otros lugares del mundo, como Los Ángeles.

Zoila es un personaje hedonista y con una mentalidad muy abierta en cuanto al placer físico, sea este sexual o de cualquier otro tipo, como el producido por el alcohol y otro tipo de sustancias. A estos elementos se refiere cuando afirma que “hay que vivir el momento” o cuando defiende “el amor libre y compartido”, con el objetivo de convencer a Matías de que participe en un *ménage à trois* junto a León y ella misma. Zoila rompe con los tabúes sociales asociados a su género, ya que también habla con naturalidad de la importancia del sexo en cualquier aspecto de la vida y de que ello se refleja en sus películas a través de fantasmas sexuales, sodomías pasivas, zoofilia, etc. Más allá de su trabajo, por tanto, la vida de Zoila orbita en torno al sexo y dice tener una de las más extensas y mejores colecciones de películas de “pornografía *hardcore*”, así como una recopilación de fotografías pornográficas de la II República. En cuanto a la

propia representación de las prácticas sexuales, es llamativo asistir a una inversión de los papeles habituales, ya que en este caso es Zoila la que domina a León. Es Zoila la que *ataca*, abalanzándose sobre Matías y León, a pesar de que Matías rechaza la propuesta. Así, el personaje de Zoila representa de una forma radical las libertades y nuevas formas de vida que, en diferente medida, también practican los demás personajes femeninos en *Opera prima*, pero también la expresión del temor misógino a la mujer fatal o devoradora.

Nicky es amigo y compañero de estudios de Violeta en el conservatorio. De edad similar a Violeta, su condición de niño prodigio le lleva a ser capaz de tocar una gran variedad de instrumentos y a recibir numerosos premios desde su infancia. Entre sus habilidades también se encuentra la composición musical, y sus obras implican unas reflexiones intelectuales previas que denotan una formación cultural amplia, al menos en lo relativo a la disciplina musical. Desde pequeño ha recibido una educación musical exquisita y acorde a sus capacidades excepcionales. En su corta vida Nicky ha viajado fuera de España, a ciudades como Londres, y ha rechazado becas para estudiar en otras ciudades como Nueva York e Italia, lo que hace pensar que las cuestiones financieras no suponen un problema en su entorno familiar. En este sentido, para Nicky, al igual que para Violeta, viajar a la Fiesta del Sol en Perú no conlleva problemas económicos ni tampoco familiares en el sentido de tener que buscar la aprobación de sus parientes cercanos. El músico coincide con Violeta en una actitud naíf con respecto a la sociedad en que vive. Sin embargo, a diferencia de su amiga, es un personaje introvertido, tímido y pusilánime que no es capaz de defenderse por sí mismo ante las constantes provocaciones de Matías.

Ana, de la misma edad que Matías, está separada de él, con quien comparte a su hijo Alejandro. A pesar de que en España el divorcio no se legaliza hasta el año 1981, ellos lo practican de manera efectiva desde hace un año. Ana tiene una nueva pareja, Augusto, que no oculta ni a su hijo ni a Matías. Además, de forma intuitiva la expareja ha puesto en práctica un régimen de custodia en la que el niño vive con su madre y ve al padre una vez a la semana. En cuanto a su posición económica, aunque no se especifica su ocupación laboral de forma exacta, sí se hace referencia a que desempeña una actividad fuera del hogar que le reporta ingresos económicos

suficientes. A su vez, la nueva relación sentimental que mantiene parece ofrecerle una posición de holgura económica.

Al igual que Violeta y Zoila, Ana también es un personaje que, a su manera, transmite modernidad. Es una mujer independiente que ha decidido poner fin a un matrimonio que no la hacía feliz y se enfrenta a dificultades como la educación en solitario Alejandro. Esta personalidad tan exigente la demuestra en su forma de hablar a Matías. Con una conversación de ritmo rápido y cortante de conversación por su parte, queda claro que Ana conoce la forma de ser embaucadora y de Matías y no le permite que la maneje con sus fantasías. Bien al contrario, cabe recordar que Ana reprende a Matías por el tipo de educación que ofrece a su hijo cuando están juntos, así como por la tardanza en el pago de la manutención del niño. Por todo ello, y al igual que Violeta o Zoila, Ana es una mujer que cercana que expresa sus necesidades de forma clara. Finalmente, a esta imagen de mujer moderna e independiente contribuye el que no sea una mujer abatida por la ruptura sentimental sino una persona con iniciativa y empuje para conseguir alcanzar la vida que quiere y, por tanto, su felicidad.

Alejandro, de cinco años, es el hijo que tienen en común Matías y Ana. Su madre es la que se encarga de su educación y crianza, mientras que Matías solo tiene la oportunidad de compartir una tarde a la semana con su hijo. Dada la situación financiera de sus padres, Alejandro no sufre carencias económicas. En cuanto a las actitudes de Alejandro, se trata de un niño maduro para su edad. Es inteligente y despierto y percibe sin dificultad las particularidades de la relación entre sus padres. Sin embargo, mientras Ana intenta educarle de forma acorde a su edad, Matías habla con él de temas que son propios del mundo adulto, y entre ellos existe una camaradería que va más allá de la relación padre-hijo y que se trasluce en la forma de pensar y de expresarse del niño.

Un personaje interesante en *Opera prima*, a pesar de su efímera aparición, es Warren Belch, el escritor que entrevistan Matías y León. Belch, de mediana edad, es un hombre procedencia estadounidense y que se ha hecho millonario gracias a sus publicaciones. De hecho, percibe el valor de la cultura únicamente desde un punto de

vista económico, con lo que muestra una actitud radical y asociada al enfoque propio de las sociedades posfordistas. En cierta forma, existe una conexión entre el lenguaje depredador de Belch, León y Zoila frente al carácter romántico de Matías y Violeta.

Por otra parte, Belch es una persona con una gran formación cultural y que mira a la realidad de forma distanciada. De ahí que se refiera a Sor Juana Inés de la Cruz tanto por ser como un clásico de la literatura española como por considerarla un mito erótico. También cita al escritor Henry Miller, al que desprecia por su reciente fe en Dios. Bajo esta misma actitud cínica, confiesa que, aunque se están realizando tesis doctorales sobre sus propios escritos, ese tema no le interesa. Como ya se ha apuntado, Belch concibe su producción literaria como un bien económico y no una manifestación artística. Esta visión le lleva a decir, a pesar de que se dedique a esta actividad, que: “[...] la literatura es una mierda. Yo me meo en ella. No me interesa”. También bajo esta concepción de su profesión realiza la promoción comercial de sus obras: “Yo tengo un agente bueno, el mejor, en *Switzerland*, en Ginebra. Es el que se encarga de vender las *cagaditas* que escribo yo”. Finalmente, él mismo explica a Matías y a León, al tiempo que les muestra un maletín lleno de billetes, “este es mi único equipaje”, refiriéndose así que su verdadero interés en la vida es enriquecerse.

Otro personaje secundario que tiene una breve aparición en *Opera prima* se trata del gerente del supermercado con el que discute Matías, ya en la cuarentena. En cuanto a su perfil socio económico, podría encajarse en lo que se denomina como una clase media emergente. Resulta interesante su representación como un hombre que está acomodado en su puesto de trabajo y que tiene escasas aptitudes para las relaciones públicas. En definitiva, se le representa como un personaje apocado y que detenta una autoridad que realmente no sabe imponer.

El último personaje que aparece en *Opera prima* se trata del joven “macarra” que agrede a Matías en la sala de juegos recreativos. Es un chico de unos veinte años de edad que pertenece a una clase social baja o media baja y que no parece tener formación académica ni ocupación laboral. Esta condición sociodemográfica y cultural se refleja en su forma de hablar, a través de expresiones como “¿Tienes *chocolate*? ¿Qué si tienes *costo pa’* pasar? Que si tienes *tate*. ¿Qué le pasa al *pollo* este?” Con un

argot y una entonación irreverente, se muestra la falta de educación y de fórmulas de respeto del personaje. Por último, esta actitud llega a plasmarse en el terreno puramente físico, ya que agrede a Matías cuando éste niega vender droga.

En otro orden, la historia está situada geográficamente en Madrid, ciudad en la que se localizan los diferentes espacios exteriores e interiores que aparecen en la película. Narrativamente, mantienen una coherencia que trabaja a favor de la comprensión de la trama. A nivel de tratamiento temporal, la película narra unas semanas en la vida de los personajes, y lo hace en orden cronológico. Por otra parte, resulta interesante el hecho de que la película esté ambientada en el año 1978, mientras que fue escrita en 1979 y dirigida y estrenada en 1980.

Opera prima se cuenta desde el punto de vista de Matías. Este punto de vista queda claro desde el comienzo de la película. En la escena que abre la película se refleja la importancia que tiene para el protagonista el encuentro con Violeta. Esto se lleva a cabo a través de un tratamiento especial en la realización así como mediante el diálogo entre los personajes, en el que Matías queda deslumbrado por su prima. En cuanto a la realización, para subrayar la importancia del encuentro, se utilizan recursos técnicos que no son frecuentes a lo largo del metraje. De esta manera, se realiza una panorámica vertical para captar la salida del metro del joven y, mediante un *travelling*, el espectador le acompaña en un distraído paseo y asiste a la misteriosa persecución a la que le somete Violeta. Tras el juego que se establece entre los personajes y una breve conversación entre ellos, Violeta se despide y marcha apresurada, pero la cámara permanece junto a Matías, que la mira mientras se aleja. Para subrayar aun más esta percepción del personaje, se introduce la melodía de piano que hace de banda sonora y así se refuerza el cúmulo de sentimientos que Matías experimenta en ese momento (Fig. 24).

El recurso narrativo del metarrelato también recuerda al espectador que la historia se narra a través de la mirada de Matías. La novela que Matías está escribiendo sirve como una metáfora de su relación con Violeta. De esta forma, cuando la relación avanza con facilidad, la novela lo refleja con un tono optimista. Del mismo modo, cuando existen problemas en forma de celos o traiciones, esto tiene su

poso en la trama de dicha novela. A modo de ejemplo, Matías descubre un producto de limpieza de calzado que está etiquetado como tóxico, lo cual le da la idea de hacer avanzar la trama de su relato a través de la introducción de un veneno como un elemento de la narración. Titula a ese capítulo “Una muerte asequible” y, a su vez, será el elemento que utilice para asustar a Nicky en su visita. Un segundo ejemplo tiene lugar cuando, al pensar que ha perdido para siempre a Violeta, renombra el capítulo “Nada”, y comienza el cuerpo del texto con las palabras: “Nada tenía sentido”. Finalmente, cabe recordar que Matías se da cuenta de que Violeta decide darle una nueva oportunidad gracias a la nota que ella le deja. A pesar del que el objetivo de Matías era escribir una ficción que no tuviera relación con la realidad en que él vive, su novela se impregna, de manera irremediable, de su devenir cotidiano; es decir, que las fronteras entre realidad y ficción se diluyen y tornan permeables.

Por otra parte, este juego que se plantea entre la imposibilidad de escindir la vida y la obra de Matías como autor se desarrolla de forma análoga entre Trueba, como director, y el propio filme. El autor deja su marca y se alude a sí mismo a través del título de la película, *Opera prima*. Por un lado, se trata de un juego de palabras que remite al universo narrativo del filme, en el que los personajes son primos y el encuentro que supone el punto de partida de la historia se produce en la Plaza de la Ópera. Por otra parte, el título se refiere a que la obra supone el primer largometraje en la filmografía del director. Igualmente, es reseñable la aparición de apenas un segundo del propio Fernando Trueba en la película, que se pone en la piel de uno de los extraños personajes a los que entrevistan Matías y León. Estos recursos, provenientes de tendencias cinematográficas como la *nouvelle vague*, se podrían encuadrar dentro del modo narrativo de arte y ensayo del que habla Bordwell. Finalmente, la escena del incidente que Matías provoca en el supermercado tampoco responde a una utilización de las convenciones narrativas del modo en que las concibe el cine popular, ya que no hace avanzar la acción.

Esta configuración de elementos narrativos propia un cine más experimental, se combina en *Opera prima* con otra propia del cine clásico. De ahí que la trama principal tenga un final cerrado y que se encuadre dentro de la fórmula del final feliz. En el marco que plantea este modo narrativo, la película se estructura bajo los cánones

del género de la comedia. La adscripción a este esquema se observa tanto a nivel de su estructura en general como de la creación de situaciones y utilización de recursos de la puesta en escena, en particular. En este sentido, cabe señalar el uso de elementos narrativos que remiten también al *slapstick*, que a su vez evoca formas propias de la comedia norteamericana de los años veinte y treinta. Por otra parte, reconducidos por el filtro del humor, se recurre a elementos semánticos, estilísticos y temáticos propios del cine negro. Aunque los dos primeros remiten a cuestiones que se analizan con respecto al estilo del filme, cabe señalar aquí que tanto la novela policiaca que escribe Matías como la historia que narra *Opera prima*, presentan elementos arquetípicos del género negro. Por ejemplo la aparición de un personaje protagonista que se aleja del modelo de hombre triunfador, la importancia de una actitud cínica y descreída en los personajes, o la presencia de conductas violentas y/o moralmente no aceptadas. En este sentido, resulta revelador que la narración de la agresión de Matías a Nicky se realice a través del recurso narrativo conocido como “toque Lubitsch”, en honor a Ernst Lubitsch. Es así que el ataque se produce fuera de campo por lo que el espectador tiene que cubrir esta elipsis espacial y deducir lo que ha ocurrido en base al sonido de un violín que se rompe y de unos gritos ahogados.

A nivel de estilo cinematográfico, *Opera prima* es un largometraje en el que, al igual que ocurre con sus elementos narrativos, se observan tanto rasgos de continuidad con respecto al cine anterior en España como elementos novedosos en este contexto. Del mismo modo, en él se encuentran convenciones estilísticas propias del realismo, a la vez que aparecen elementos semánticos y códigos que remiten a modos de hacer del cine clásico.

Con respecto a la puesta en escena, el director utiliza localizaciones naturales, lo que trabaja a favor de esa vocación de naturalismo sobre el que se concibe la película. A su vez, las ajustadas condiciones de producción llevan a restringir el número de escenarios que aparecen en el filme, así como el atrezzo que aparece. De entre todas estas localizaciones (casa de Violeta, casa de la familia de León, casa de Zoila, sala de ensayo de Nicky, sala de máquinas recreativas, supermercado, bar, aeropuerto de Barajas, Plaza de la Ópera, Parque del Retiro y Casa de Campo), merece la pena destacar dos de ellas. En primer lugar, el domicilio de Violeta, que es el escenario en el

que se desarrolla la mayor parte de la trama (Fig. 25). A pesar de que en la narración dice ser una buhardilla situada en la Plaza de la Ópera, en realidad se trata de una sala del Instituto Francés de Madrid que Fernando Colomo (productor de la película) consiguió que les cedieran gratis (Alonso, 1997: 60). La puesta en escena trata de dotar de coherencia a la representación de este espacio. De esta forma, se presenta una única estancia, amplia y luminosa, en la que los personajes comen, duermen y cocinan. No obstante, está equipada con elementos de confort como un teléfono, horno, cocina de gas y una lavadora. La decoración de la vivienda, a su vez, resulta acorde a la personalidad e inquietudes de Violeta, que cuelga en las paredes largos collares de cuentas de madera, reparte quemadores de incienso por las distintas repisas y decora con diversas plantas. En el centro de la estancia, por supuesto, se sitúa un atril con sus partituras de violín.

El otro escenario que merece la pena ser destacado es la casa de Zoila (Fig. 26). La directora de cine vive sola en un piso decorado con grandes plantas y cuyo suelo está cubierto por moqueta verde, lo que otorga a la vivienda una imagen de un jardín descuidado y salvaje. Una hamaca suspendida en el aire cruza el salón, y en sustitución a los tradicionales sofás tiene cojines y colchones esparcidos por el suelo. Encima de la mesa de baja altura que reemplaza a las grandes mesas de salón se balancea un juguete erótico y también se encuentran dos copas con un líquido humeante y de color pálido que Zoila denomina “cóctel sexus”, que dice que era el que bebía Henry Miller en compañía de la que fue su segunda esposa, Mona (June Miller), y Elsie. Integrado en el salón, en el dormitorio de Zoila se encuentra una gran cama que reposa directamente sobre el suelo, a la izquierda, se encuentra una mesa con un monitor de televisión y un aparato reproductor de vídeo. Frente a ella, sobre un trípode, hay una cámara de vídeo que también puede proyectarlo, para lo cual Zoila ha instalado una pantalla de tela blanca, de forma que puede grabar y reproducir cintas con facilidad, lo que resulta útil dada su profesión.

El vestuario y la caracterización de los personajes en *Opera prima* también trabaja en la búsqueda de un cierto realismo. Como afirma el propio Trueba, los actores acudían al rodaje con la vestimenta, el peinado y el maquillaje que fueran a utilizar (Alonso, 1997: 61). En el caso de la apariencia física de Matías, viste de forma

sobria y anacrónica con respecto a su edad y suele utilizar trajes de chaqueta. Por otra parte, al llevar el pelo largo, rizado y alborotado, el estilo clásico del vestuario se hace más llamativo, a la vez que la incoherencia produce cierto toque de comicidad. Sin embargo, esta búsqueda de naturalidad en el personaje de Matías desaparece en momentos puntuales como la escena en que el protagonista agrade a Nicky. En esta escena, en la que se parodian las convenciones del cine negro, se caracteriza a Matías con gabardina ancha con la solapa del cuello alzada, guantes negros de piel y grandes gafas de sol que le cubren el rostro (Fig. 27).

Violeta configura el estereotipo de “chica de al lado”: joven, atractiva sin ser deslumbrante, y con una apariencia estética natural y alejada de sofisticación. En esta línea, tiene el pelo largo hasta la cintura y lo luce con un aspecto desaliñado, ya que no lleva tinte o un corte o peinado en concreto. En cuanto a su vestuario, es acorde a la estética *hippie* y relajada que define su personalidad, lo que se pone en escena a través de faldas largas y vaporosas que combina con jerséis gruesos y sin escote.

En León, a pesar de tener la misma edad que Matías, su apariencia es muy diferente. Su vestuario es muy cuidado y más moderno. Suele vestir una chaqueta de piel de estilo militar que combina con pantalones vaqueros. Además conduce una gran moto, lo que recuerda al estilo de James Dean en películas como *Rebelde sin causa*. Por su parte, Zoila viste un amplio vestido de seda con un escote muy pronunciado. También lleva una melena corta que no oculta sus abundantes canas. Esta combinación de características refuerza la idea de mujer sensual, poderosa y segura de su potencial físico. En cuanto a la apariencia de Nicky, denota un estilo alternativo y con un toque bohemio que se diferencia tanto del estilo sobrio y tradicional de Matías como del moderno y agresivo de León. Nicky, en este sentido, tiene un *look* muy cuidado que consigue mediante una arreglada melena, así como vistiendo ropa oscura que combina con coloridos pañuelos alrededor de su cuello.

Por su parte, la imagen de Ana, es la de una mujer atractiva cuya estética es más sofisticada que la de los demás personajes femeninos de la película, que explotan una imagen natural —en el caso de Violeta—, o salvaje —en el caso de Zoila—. Ana suele

vestir un grueso abrigo de pelo natural y blusas con una confección muy cuidada, lo que refuerza la idea de la desahogada posición económica que disfruta.

Warren Belch, de acuerdo a las características que definen su personalidad, viste de forma un tanto estrambótica, con una chaqueta americana de cuadros escoceses y una camisa estampada con motivos florales. El trabajador del supermercado, de complexión obesa, viste de manera muy formal, con un traje y corbata. Por último, la apariencia física del “macarra” que agrede a Matías, también es acorde con el estatus social y cultural que representa, ya que además de tener un gran bigote, barba y pelo largo, viste chaqueta de cuero negra y vaqueros.

Del mismo modo, la labor de interpretación del equipo artístico, adquiere una importancia radical en una película en la que no se poseen medios económicos para desarrollar una estética sofisticada. En cuanto al guión en el que se apoyan, está basado en unos diálogos rápidos, que contrarrestan el lento ritmo de las imágenes. Los personajes, principalmente el protagonista, Matías, pero también León, Zoila, Belch o Ana, interactúan entre ellos e incluso disertan pasando de un tema a otro en conversaciones ágiles que buscan un estilo natural. A este aire de espontaneidad contribuye la elección de unos actores que, en su mayoría, no son profesionales: Antonio Resines, Óscar Ladoire o El Gran Wyoming son jóvenes universitarios en el momento en que ruedan la película. Lucía Molina, que en el momento del rodaje tiene diecisiete años, se encuentra incluso fuera de este círculo social. En todos ellos su manera de hablar es similar a la que podía darse en el Madrid del momento. Presentan una dicción descuidada en comparación con los profesionales del medio y utilizan el acento y los giros propios del Madrid popular. Igualmente, el lenguaje que utilizan está plagado de *tacos*, argot para referirse a las drogas (“*porros*”, “*chocolate*”, “*tate*”) y, en general, jerga recogida directamente del lenguaje de la juventud del momento. Además, los guiones están cuidadosamente revisados para conseguir esta aparente ligereza e improvisación en el planteamiento de diferentes temas de manera consecutiva. Solo existen dos excepciones a esta elección de actores no profesionales y que, preferiblemente, pertenecieran al círculo de amistades del director: la presencia de las actrices Marisa Paredes y Kiti Mánver. Con un solo día de rodaje cada una, ambas supusieron la primera experiencia en dirección de actores profesionales de

Fernando Trueba, que en diversas ocasiones ha manifestado la incomodidad que sintió en este contexto por el hecho de considerar que ellas pertenecían a la industria cinematográfica mientras que *Opera prima* aún se movía en el terreno del cine independiente, casi marginal (Alonso, 1997: 61). Por último, cabe resaltar que el tipo de interpretación pegada a la realidad que busca la película en general, se fractura en algunas de las actuaciones de Matías, que utiliza un lenguaje más rebuscado y se apoya en una gesticulación exagerada, lo cual recuerda a modelos como Woody Allen o Nanni Moretti.

Otra de las características de la puesta en escena es el uso de las técnicas de iluminación. En el caso de *Opera prima*, supone una ruptura estilística de las convenciones que establece el género de la comedia. En el filme aparece una iluminación en clave tonal baja y de colores suaves, con lo que se recurre a una utilización realista de la luz, en donde se aprecian luces y sombras, en vez de una iluminación en clave tonal alta, que es más propia de la comedia proveniente de la industria cinematográfica española.

Por cuanto a la puesta en cuadro, a pesar de la austeridad financiera que marca la producción de la película, *Opera prima* tiene una fotografía en color, en calidad de 35mm y en formato *scope*. De nuevo, la tónica general del filme busca la naturalidad, lo que se traduce en un estilo de realización visual muy sencillo que prescinde de alardes técnicos o estéticos y que se basa en la utilización de planos de larga duración (de hasta cuatro minutos), bien en su versión fija o en plano secuencia. Dentro de esta búsqueda de realismo, esta vez a través del uso de técnicas más sofisticadas, merece la pena resaltar, las escenas en que Matías se cita con Ana en la Casa de Campo, para cuyo rodaje se utiliza una grúa que acompaña a los personajes mediante un *travelling*. No obstante, el tipo de realización naturalista se altera en momentos puntuales. Entre otros, esto sucede cuando Matías, tras simular haber envenenado a Nicky, conduce su coche en solitario. Con el fin de transmitir, a través de la puesta en cuadro, la realidad distorsionada que está experimentando Matías, se presenta al personaje constreñido y aislado en la mitad izquierda del plano, que visualmente corta la carrocería del automóvil, de forma que ofrece un punto de vista muy forzado e irreal al espectador, como si se tratara de un sueño o una alucinación (Fig. 28).

En cuanto al uso del montaje que se realiza en *Opera prima*, en general cumple la misma función que el resto de elementos del estilo cinematográfico: dotar de naturalidad al resultado. No obstante, el director abandona este objetivo en momentos concretos de la película. El ejemplo más paradigmático consiste en la secuencia que narra el comienzo de la relación sentimental entre Matías y Violeta. La recta final de la conquista de Violeta y el afianzamiento de la relación se pone en pantalla a través de un montaje sintético de diez escenas que funcionan a modo de *gags*, y que representan momentos divertidos de la vida cotidiana de Matías y Violeta, hasta que el último plano evidencia la instalación definitiva de Matías en la buhardilla de su prima. En contraste con el ritmo lento y los planos de larga duración que conforman la mayor parte de la cinta, en estos minutos, se utilizan planos de corta duración que producen un ritmo más agitado. Apoyando estos efectos visuales, en el plano sonoro se prescinde de las bandas de diálogo o sonidos ambiente, en pro de una melodía de al *jazz*, que dota de unidad a la secuencia. En conjunto, esta secuencia tan especial dentro de la película, remite al espectador a las antiguas películas de cine mudo.

Finalmente, Trueba también recurre al sonido directo en esta búsqueda de la naturalidad. Merece la pena destacar, en este sentido, que no se escatiman esfuerzos económicos al poner al frente del sonido directo a Pierre Gamet, colaborador habitual de Alain Tanner o Jean Claude Goretta: directores fetiche del joven Trueba. Sin embargo, la película abandona esa búsqueda de realismo en momentos puntuales. Ocurre cuando Matías simula haber envenenado la sopa de Nicky, momento en que, como ya se ha mencionado, la película parodia los modos de hacer del cine negro. En este sentido, los efectos sonoros que producen instrumentos de viento refuerzan de forma cómica la intención de broma del protagonista.

3.4 Vecinos (Alberto Bermejo, 1981)

Vecinos es el primer largometraje que escribe y dirige Alberto Bermejo. Con un guión expresamente elaborado para recortar gastos de producción, la película opta un sistema que combina características habituales en el ámbito de la industria

cinematográfica con el modelo de cooperativa, en el que participan con aportaciones económicas el propio director y los equipos técnico y artístico. De esta manera, Alberto Bermejo rueda la película en tres semanas y media y con un equipo muy reducido (Sánchez Valdés y C., 1981: 14).

La película comienza mostrando a Luis (Antonio Resines) corriendo por una calle de Madrid. Llega a un bar, se sienta y dispone los objetos que hay sobre la mesa para que parezca que lleva esperando cierto tiempo a su cita. Su acompañante se presenta a los pocos minutos. Es Aurora (Assumpta Serna), su mujer, a la cual éste recrimina su tardanza y el hecho de que no vayan a llegar a tiempo al cine. La siguiente escena muestra a los dos protagonistas comprando las entradas para el visionado de la película *El imperio contraataca* (*The Empire Strikes Back*, Irvin Kershner 1980) y entrando en la sala. En este momento se introducen los títulos de crédito.

Tras los títulos, desde el interior de un coche se muestra una serie de imágenes de la ciudad. Es de noche y el automóvil se aleja del centro. En la siguiente escena los personajes se encuentran en su domicilio; mientras Aurora prepara la cena, Luis lee unos documentos. La pareja espera la llegada de un amigo al que han invitado a cenar pero éste telefonea para avisar de que, finalmente, no acudirá a la cita. El matrimonio se lamenta de que, desde que se han trasladado a vivir a las afueras de la ciudad, han perdido el contacto diario con sus amigos.

La segunda secuencia narra la llegada al bloque de pisos del nuevo vecino. Antonio (Mario Pardo) se encuentra descargando la furgoneta de la mudanza cuando coincide con Aurora y Luis, que aprovechan para presentarse. Aurora se muestra simpática con él, y se ofrece para ayudarle en lo que necesite; Luis parece tener prisa. Ya en el coche, la pareja comenta los diferentes puntos de vista que a cada uno le supone el concepto de vecindad. En la escena siguiente, Luis Antonio llama a la puerta del piso de Luis y Aurora para pedir algo de pan, Luis, que lee el periódico en la estancia contigua, hace muecas que imitan el diálogo del vecino con su mujer. Cuando se marcha, Luis advierte a Aurora de que el vecino va a molestarles a diario, pero ella no está de acuerdo. Al día siguiente, Aurora no consigue arrancar el coche y Antonio la ayuda. Ella, aprovechando que se dirige a la ciudad, se ofrece a llevarle. Durante el

trayecto, conversan acerca de sus profesiones. Aurora trabaja en una tienda de libros, mientras que su marido es profesor de literatura inglesa en la UNED (Universidad Nacional de Educación a Distancia), por lo que no tiene horarios laborales tan estrictos como los de ella. Antonio, por su parte, es informático. Esta conversación se alterna con un montaje paralelo del comienzo del día de Luis, que se toma su tiempo para prepararse el desayuno.

El que Aurora acerque cada mañana a Antonio a la ciudad se convierte en una rutina. En uno de los trayectos, Antonio comenta que, con motivo de su cumpleaños, le gustaría invitar al matrimonio a cenar y al cine. Aurora le informa de que Luis está de viaje, pero que pueden realizar el plan ellos dos. Cuando Antonio la recoge en su piso, Aurora tiene una sorpresa para su vecino: ha preparado la cena en casa, de forma que prescinden de la idea de salir. Antonio se muestra agradecido con el gesto. Mientras cenan y conversan animadamente, suena el teléfono: es Luis. Tras unos segundos, el matrimonio acuerda volver a hablar al día siguiente. Sin embargo, minutos después, Luis vuelve a llamar. Tras colgar, Antonio y Aurora siguen cenando, pero una tercera llamada de Luis les interrumpe. Aurora está molesta con la intromisión de su marido. Antonio, por su parte, decide marcharse de la casa a pesar de no haber terminado de cenar. Justo en el momento en que el vecino sale por la puerta, suena de nuevo el teléfono.

Al día siguiente, Antonio recoge a Aurora en la librería en donde trabaja. Cuando ella se marcha, un hombre trata de robar libros escondidos bajo su cazadora. Mientras tanto, Aurora y Antonio acuden a una serie de tiendas de decoración, ya que ella se había ofrecido a ayudarlo a amueblar su nueva casa. En una secuencia de montaje que se detallará más adelante, varias escenas muestran un resumen de la agradable semana en que los vecinos comparten actividades cotidianas y se hacen amigos. La secuencia termina con la pregunta de Aurora a Antonio sobre si ha tenido alguna pareja anteriormente. Antonio responde que sí, pero que la convivencia es complicada. Aurora, pensativa, comenta que Luis regresa ese mismo día de su viaje. Por contraste, la llegada de Luis se narra a través de un conjunto de escenas que abundan en su carácter quisquilloso y antipático, así como en la falta de sintonía que existe en la pareja. Por otra parte, Luis encuentra en su casa diversos objetos de

merchandising de IMB, la empresa para la que trabaja Antonio, lo cual potencia su mal humor. La última de estas escenas presenta al matrimonio en el coche, momento en que Luis encuentra en la guantera una boina de Antonio. Luis siente celos y recrimina a Aurora que, mientras que él ha estado en Barcelona trabajando, ha habido otro hombre en su casa. Aurora, harta de las insinuaciones de su marido, comunica a Luis que su relación se ha terminado.

La siguiente secuencia narra el intento de Luis por rehacer su vida. La primera escena presenta al protagonista en el bar del que es propietario su amigo Carlos (Carlos Boyero), al que le cuenta lo que ha sucedido. Carlos le aconseja que no se preocupe, que es mejor tener relaciones sentimentales breves. Finalmente, Luis comenta que, a pesar de haber buscado un nuevo piso en otros lugares, solo ha encontrado uno de su agrado en el mismo bloque en el que vivía con Aurora. De esta manera, Luis se traslada al piso de arriba ante la mirada curiosa de los vecinos del bloque.

Junto a su compañera de universidad, María Teresa (Lola G. Carballo), Luis corrige exámenes. Los compañeros conversan acerca de la convivencia. Ella confiesa que anteriormente vivía con amigas, pero que, en la actualidad, a falta de una pareja con quien sentirse a gusto, prefiere vivir sola. Además, María Teresa hace saber a Luis que se ha dado cuenta de que se ha separado de su mujer, ante lo cual él admite que le cuesta vivir solo. Ya en su casa, Luis atiende al técnico (Fernando Vivanco) que le instala su nueva lavadora. Acto seguido, acude a un quiosco cercano a su casa en donde, tras una conversación con el vendedor (Javier Zulueta), compra dos libros de cocina exótica que dice que son para regalar a su mujer.

Dispuesto a cocinar, acude a casa de Aurora para pedirle estragón, aunque ella se muestra escéptica de que consiga terminar el plato. Luis invita a Aurora a subir a cenar a su piso para que pueda convencerse de sus habilidades pero, como ella rechaza la propuesta, Luis le miente al decir que tal vez sea mejor así, ya que a la cena también va a asistir María Teresa. De noche, Luis tiende unas sábanas empapadas en el patio interior, lo cual provoca que una vecina crea que es Aurora la culpable y se queje a gritos. Luis se desentiende de la situación y deja que la confusión siga su curso. Por

otra parte, ante el fracaso de su intento de cocinar, Luis trata de devolver al vendedor los libros, pero están destrozados y solo consigue que le devuelvan una pequeña parte del precio que pagó por ellos.

Luis viaja como copiloto de María Teresa, que le invita a comer en su casa. Él acepta la invitación, pero cuando ella se muestra cercana y le ofrece enseñarle unos textos que ha escrito y que nadie más ha visto, Luis se distancia alegando haber olvidado una cita con el fontanero. María Teresa, a pesar de saber que le ha mentado, no lo hace notar. Sin embargo, le pide un beso de despedida. La escena a continuación presenta una reunión de propietarios de la comunidad del edificio, que primero se extrañan y luego se mofan de la reciente separación de Luis.

Una nueva secuencia narra cómo Luis simula tener una fiesta en su piso. En mitad de la noche, se escuchan ruidos y música a un volumen elevado. Aurora, Antonio y otros vecinos se extrañan y se molestan. Sin embargo, dentro de casa, Luis se encuentra solo. Al día siguiente, el presidente de la comunidad de propietarios (Manuel Huete) le recrimina su comportamiento cuando coincide con él en la escalera. La reacción de Luis es desentenderse y culpar a Antonio del escándalo nocturno, con lo que consigue poner al vecino en el punto de mira del resto de los habitantes del bloque.

De nuevo en la universidad, Luis invita a María Teresa al cine, pero ella rechaza el plan. Por su parte, Antonio visita a Aurora en la librería y conversan acerca de la reciente separación del matrimonio. Ella está triste porque, por un lado, quiere a Luis y le echa de menos; por otro, sabe de la difícil convivencia con él y de lo desagradable de su comportamiento con ella. Ante esta confesión, Antonio le aconseja que hable con su exmarido para intentar arreglar su relación. Mientras tanto, Luis telefonea a Carlos y para decirle que no soporta la situación en la que se encuentra. Quedan en llamarse unos minutos después para hablar detenidamente del tema. De acuerdo a la conversación con Antonio, Aurora va a casa de Luis para intentar solucionar sus problemas. A pesar de que Antonio se muestra amable con ella, aprovecha la llamada de teléfono que esperaba de Carlos para fingir, delante de Aurora, que es María Teresa y que están flirteando. Aurora se marcha del piso sin despedirse.

Luis acude a su cita en el bar de Carlos, a quien le explica que quiere recuperar a Aurora, pero que es consciente de que boicotea cada situación en que se va a producir un acercamiento entre ellos. Carlos, cínico, le responde que si no puede vivir solo y necesita a una mujer en la que apoyarse, vuelva con ella. Ya en la universidad, Luis imparte una clase sobre Shakespeare, pero la tensión producida como consecuencia del devenir de su relación con Aurora le afecta y acaba arruinando su disertación al mezclar, con un tono exaltado, interpretaciones de la vida y la obra del autor, con la suya propia. De vuelta a casa, Luis es testigo de que Antonio escribe una nota que mete por debajo de la puerta de Aurora. Luis intercepta el papel, de forma que se entera de que el vecino se marcha de viaje durante unos días. Esto le hace pensar en llevar a cabo un plan con el que recuperar a su exmujer.

En la siguiente escena, Luis enrolla una alfombra de gran tamaño y llama a Carlos para pedirle que se la guarde durante una noche. Se dispone a llevarla a casa de su amigo cuando coincide en el descansillo del edificio con Aurora, que se ofrece para ayudarle, pero él la rechaza. A la mañana siguiente, Luis le confiesa que ha matado a Antonio. Aunque ésta no le cree en un principio, finalmente termina por hacerlo. Cuando él propone entregarse a la policía, ella no solo se niega, sino que se ofrece para encubrirle.

Ya de noche, el exmatrimonio recuerda con cariño un viaje que realizaron hace años. Luis aprovecha para convencer a Aurora de pasar la noche con ella, ya que dice no querer volver a su piso por si la policía acude a detenerle. Ya en la cama, Aurora sigue preocupada por la situación, mientras que Luis trata de quitarle importancia. Finalmente, tras varios intentos de acercamiento, Luis le confiesa que ha matado a Antonio para recuperarla, ante lo cual ella le perdona y mantienen relaciones sexuales.

Al día siguiente, Aurora se asusta cuando escucha la noticia de que han encontrado un cadáver de un joven treintañero en el río Manzanares. Luis la convence de que, aunque ella es cómplice por encubrirle, al ser su mujer no transgrede la ley. Asimismo, la persuade de lo conveniente que sería que realizaran un viaje para tranquilizarse. Mientras preparan el equipaje, llaman a la puerta de la casa: es Antonio, que ha vuelto de su viaje. Aurora, al descubrir la farsa ideada por Luis, cancela el viaje y

da por terminada su relación. Tras esto, Luis se reúne en un parque con Carlos y le cuenta que ha dejado a Aurora de forma definitiva. Deciden ir a tomar unas copas y, cuando vuelve a casa, borracho, grita en la puerta de Aurora hasta que consigue que ella le abra. Aurora le afea su comportamiento, ante lo que él se avergüenza. El estado de embriaguez le hace vomitar de forma inesperada, por lo que Aurora le ofrece pasar al interior de la vivienda.

Una elipsis traslada la acción a la mañana siguiente, Luis se despierta, desnudo, en la cama de Aurora. Ella se muestra simpática y cariñosa, mientras que Luis parece no recordar lo que ocurrió la noche anterior; Aurora le aclara algunos detalles. Mientras ella le mira con ternura, él da cuenta del desayuno que ella le ha preparado. Aurora, resignada a la frialdad de Luis a la hora de expresar sus sentimientos, se lo hace saber, pero él responde que no puede evitar ser como es. Finalmente, ella le besa y le ofrece volver a casa.

Posteriormente, el matrimonio sale del edificio, en cuyo vestíbulo se encuentran, cogidos del brazo, Antonio y Katty (Catherine Basseti), otra vecina del bloque. Antonio aprovecha para compartir con Aurora y Luis la noticia de que se van a vivir juntos, y explica que Juan, el marido de Katty, se muestra de acuerdo con la situación. Ya en la calle, se descubre que Aurora era conocedora de la incipiente relación entre los dos vecinos (información inédita para Luis y el espectador). De camino al coche, el matrimonio se cruza con una vecina recién llegada que está descargando maletas de su coche. Luis, en comparación con el comportamiento que tuvo ante la llegada de Antonio, se muestra extrañamente simpático y solícito con ella. Ya dentro del coche, Luis comenta la buena impresión que le ha causado la nueva vecina, valoración que, por su carácter insidioso, molesta a Aurora, que arranca el coche de manera brusca.

Vecinos desarrolla dos tramas. La principal consiste en que, para el matrimonio de Luis y Aurora supone un hito la llegada de Antonio al edificio donde viven, ya que la relación de amistad que se establece entre Aurora y el nuevo vecino hace que ésta se replantee su vida junto a Luis. Ante esta relación, Luis se comporta de forma irracional, ya que desconfía de que entre ellos exista algo más que amistad, y estos celos suponen

la gota que colma el vaso de las dificultades que experimenta la pareja en su convivencia. Es así que los celos provocan que Aurora decida romper su relación matrimonial. Luis pone en práctica diversas estrategias para mantener a Antonio lejos de Aurora y para recuperarla. Como puede observarse, para desarrollar la trama se utiliza la figura narrativa del triángulo amoroso, que completa el personaje de Antonio (y, en menor medida, de María Teresa). Por otra parte, la trama secundaria desarrolla el intento de Luis por vivir de forma independiente, aspecto en el que fracasa tanto a nivel psicológico como en el práctico, ya que no consigue adaptarse a la soledad ni a la ejecución de las labores domésticas. Todos los personajes que aparecen en el filme ya presentan experiencia en materia de relaciones sentimentales.

En *Vecinos* se identifican tres personajes protagonistas: Luis, Aurora y Antonio. Además, una serie de papeles secundarios completan el filme: María Teresa, compañera de trabajo de Luis; Carlos; el presidente de la comunidad vecinal; el ladrón de la librería en donde trabaja Aurora; el comercial de lavadoras; el quiosquero y la también vecina y nueva pareja de Antonio, Katty.

Luis Areste, un joven ya situado en la treintena, vive con su mujer, Aurora. Ha cursado estudios superiores y trabaja en la universidad. Lleva un ritmo de vida tranquilo y ordenado. Su nivel de ingresos es acorde a su nivel de estudios y a la profesión que ejerce, por lo que las cuestiones económicas no parecen ser un motivo de preocupación para el personaje. Por ello se puede hablar de que Luis pertenece a una nueva clase media emergente formada por jóvenes profesores que acceden a una universidad en transformación en el contexto de la Transición democrática.

Debido su formación académica en el campo de las humanidades, a la notable cantidad de libros que almacena en su vivienda y al interés que muestra por la actualidad informativa con la lectura habitual del diario *El País*, se deduce que Luis debería ser una persona con inquietudes intelectuales, las cuales tienen un corte ideológico progresista y en sintonía con los valores y libertades propios de un régimen democrático.

La manera que tiene Luis de relacionarse con las mujeres es un elemento que configura su personalidad. Con respecto a Aurora, aunque la quiere, no lo demuestra

con actitudes cariñosas. Al contrario, de manera constante trata de provocarle malestar y tensión a través de comentarios cargados de cinismo para remarcar una posición de autoridad sobre ella. Recuérdese a modo de ejemplo, la escena en la que el protagonista finge haber estado esperando a su mujer en una cafetería solo para poder recriminárselo. El comportamiento de Luis también habla de un hombre mezquino y celoso, y lo que al principio de la película es una actitud grosera e incómoda, que llega a ser, en un momento, intolerable.

Más allá de su forma de comportarse con Aurora, en los escasos momentos en que se relaciona con otras mujeres, Luis también demuestra esta actitud. Así, miente a su compañera de trabajo para no aceptar una invitación a comer en su casa. De nuevo, igual que ocurría con Aurora, Luis recurre a la mentira para no enfrentarse a la realidad o a mantener una conversación que le resulta incómoda por cuanto requeriría expresar sus sentimientos.

En otro orden, el personaje tiene un carácter hosco y desconfiado con cualquier elemento o persona ajeno a su vida cotidiana y a la realidad que ya le es conocida. Esta hostilidad la demuestra, por ejemplo, en una conversación que mantiene con Aurora. En palabras de Luis, un vecino es “alguien que no te saluda en el portal, que pone la música muy alta por la noche, que te espía, que te fiscaliza, que te controla...; alguien que se entera de tus secretos... ¡y los difunde! En el mejor de los casos, un vecino suele ser alguien que te ignora. Además que ya lo dice el refrán: «No hay mejor vecino que el vecino muerto»”. Esta visión negativa que tiene Luis del concepto de vecindad contrasta con la perspectiva optimista y abierta de Aurora. Finalmente, el carácter huraño de Luis también se muestra cuando pone como principal objeción para asistir a un congreso el hecho de que, durante unos días, se verá obligado a relacionarse con colegas y conocidos, sentimiento ante el que Aurora se sorprende, puesto que no comparte esa forma de ser. En definitiva, Luis es una persona insegura y encerrada en sí misma, incapaz de expresar sus sentimientos y a quien su falta de autoestima le lleva a buscar el aislamiento social y a forzar el de su pareja.

Finalmente, cabe resaltar que Luis aparece como un personaje inmaduro y dependiente, tanto para la ejecución de las labores domésticas y de organización del hogar como para los traslados en automóvil.

Aurora, de la misma edad que Luis, es catalana. Su profesión como trabajadora en una librería en la que, además de la venta al público, parece desarrollar funciones de selección de material para el catálogo, aporta información en torno a un elevado nivel intelectual. Aurora demuestra tener un gran interés por la lectura, ya que cuando Luis abandona el hogar conyugal y debe recoger sus pertenencias, se observa en pantalla que aproximadamente la mitad de los libros que llenan las estanterías del salón se quedan en la casa porque pertenecen a Aurora. Finalmente, como ya se apuntaba, Aurora tiene carnet de conducir, lo que le otorga una posición de independencia en ámbito de la pareja.

En cuanto a su carácter, Aurora es una persona que mira a la vida con una positividad que, como ya se ha apuntado, contrasta con el cinismo de Luis. A ella le gusta relacionarse con la gente que la rodea y se ilusiona por pequeños placeres cotidianos como compartir su tiempo con amigos, cocinar, pasear, etc. Esta calidez y cercanía de su personalidad también se perciben cuando, a pesar de que casi no conoce al recién llegado vecino, se ofrece para ayudarle a decorar su casa y se agarra a su brazo para pasear por la ciudad. En cuanto a sus sentimientos, Aurora es una mujer comunicativa que confía a Antonio sus dudas con respecto a la difícil convivencia con Luis y, al mismo tiempo, trata de hacer entender a su marido cómo se siente ante los continuos desplantes que recibe de su parte.

En general, Aurora tiene un carácter afectuoso y reacciona con calma ante las insolencias de Luis; sin embargo, el buen ambiente que se crea entre ella y Antonio durante los días en los que Luis se ausenta por su congreso en Barcelona, junto con las conversaciones que mantiene con su nuevo amigo, llevan a Aurora a darse cuenta que la convivencia con Luis le resulta cada vez más insoportable. La decisión le parece, naturalmente, difícil. Las tramas no ofrecen demasiadas pistas sobre el motivo de las razones de Aurora respecto a continuar o no su relación con Luis. Aurora siente curiosidad –y casi anhelo– porque la idea de la separación haya hecho recapacitar a

Luis sobre su comportamiento y haya decidido cambiarlo. Tan frágil es la decisión de Aurora de distanciarse de su marido que retoma la relación la noche en que éste le miente al confesarle que ha asesinado a Antonio movido por los celos. Aurora, en vez de denunciarlo o recriminarle el supuesto crimen ella le contesta: “es lo más bonito que me has dicho en diez años”. Tras conocer que en realidad Luis había fingido el asesinato de Antonio y tras una breve ruptura, la pareja retoma su relación a pesar de que el carácter de Luis, que es la fuente de los problemas, no se ha modificado. En suma, aunque Aurora aparenta ser una chica de valores modernos, que entiende que la vida en pareja debe hacerla feliz y no coartarle su libertad, no parece sufrir en exceso con los agravios de Luis, que soporta una y otra vez.

Antonio Ruiz tiene veintisiete años y acaba de trasladarse al bloque de pisos en donde viven Aurora y Luis. Antonio es ingeniero informático y trabaja para la empresa multinacional IBM, lo cual le permite tener unos ingresos suficientes como para vivir solo e incluso realizar la inversión que supone decorar su piso. Por otra parte, la elección de su profesión habla de un joven abierto a los nuevos tiempos y receptivo a los cambios. Aunque su formación no esté relacionada con el mundo de la cultura, Antonio es una persona que se interesa por el mundo que le rodea y que realiza lecturas elaboradas y críticas sobre las noticias que lee en el periódico, como demuestra en una breve conversación con Luis en torno a una noticia publicada en *El País*. También contribuye a este perfil dinámico y abierto el que haya cambiado de ciudad de residencia en tres ocasiones en poco tiempo. Con esto se muestra que es una persona segura de sí misma y que no teme que en su vida se produzcan grandes cambios. A diferencia de Luis, es un joven agradable y extrovertido que enseguida establece una relación de amistad con Aurora. Con ella realiza multitud de actividades, todo ello entre bromas y en un clima agradable y distendido. También transmite sensación de honestidad el hecho de que vea a Aurora como una amiga y como una igual, de forma que no se acerca a ella con un interés sexual o sentimental. Esta empatía y sensibilidad hacia la mujer desde una mirada igualitaria son cualidades relativamente novedosas en los personajes masculinos. En este sentido, Antonio se plantea como un personaje contrapuesto a Luis cuando charla con Aurora sobre aspectos íntimos como el de las dificultades de la vida en pareja, ante lo cual aconseja

a su amiga que opte por la vía de la comunicación. Por otra parte, Antonio vuelve hacer gala de su sensibilidad cuando habla de su propio pasado sentimental que él ha sido responsable, en ocasiones, del fracaso de experiencias en pareja anteriores.

Carlos es amigo de Luis, comparte su forma de ver a las mujeres y es a quien éste recurre para hablar cuando tiene problemas con Aurora. De edad similar al protagonista, Carlos es empresario y regenta un local nocturno que le reporta grandes beneficios. Merece la pena reproducir las palabras con que él mismo expresa su situación económica y sus valores, ya que a partir del análisis de éstas se hace posible perfilar la mentalidad del personaje:

¿Mis negocios? Pues es una cosa que yo no me confieso ni a mí mismo. Por ahí dicen que soy un hijo de puta, que no tengo moral. Pero yo creo que mi moral es esta: esta señora, este coche, eso que ves ahí [botella de champán]. Entonces a mí me va muy bien. Allá los demás con su ética. Yo creo que me lo monto bien; voy a abrir otro *pub* y si algún día caigo, bueno, pues me doy la ostia.

Carlos percibe el mundo como un lugar que debe conquistar y cuyo trofeo tiene que ver, de forma exclusiva, con el éxito en aspectos económicos. Se sitúa así en el extremo opuesto a las visiones en las que priman los grandes ideales por encima de las cuestiones materiales: a él no le importa lo que la sociedad opine de su forma de vida. Por otra parte, en el discurso de Carlos se tiende a cosificar a la mujer en la medida en que cuenta a una “señora” entre sus posesiones. Es más, en otro momento de la película Carlos habla de forma específica sobre su visión de la mujer y de las relaciones de pareja con estas palabras:

Yo muchas veces exagero pero no me equivoco nunca. Con las tías estas historias [de pareja] no acaban bien nunca. Entonces, cuanto más cortas sean, mejor. Las usas, como el papel higiénico, las exprimes, las tiras y fuera.

Carlos representa una postura misógina y Luis, sin embargo, no se siente identificado con una posición tan radical. En definitiva, Carlos es el contratipo del personaje de Antonio.

María Teresa, de edad similar, es compañera de trabajo de Luis en la universidad. Se trata de una chica con carácter a la que sus ingresos económicos le han permitido emanciparse para vivir por su cuenta: primero con otras compañeras y en la

actualidad en solitario, de forma que disfruta de plena autonomía en su día a día. “Busco a alguien que me escuche y que me quiera”, confiesa María Teresa a Luis en una conversación en la que la mujer, conocedora de la reciente separación de su colega, se sincera sobre sus sentimientos al respecto de las relaciones de pareja. Como ya se ha mencionado, invita a Luis a comer a su casa e incluso se plantea enseñarle escritos suyos que no ha mostrado a nadie. Con este comportamiento María Teresa se descubre como una persona extrovertida y cercana que no teme sincerarse con Luis, un hombre que le atrae. María Teresa es una mujer segura de sí misma que sabe qué tipo de relación busca y que tiene claro que prefiere vivir sola a menos que encuentre un hombre con las características que ella considera necesarias. Por este mismo motivo, a pesar de que en un principio muestra interés por Luis, decide alejarse de él cuando descubre que no es el tipo de hombre que busca. Más allá de cuestiones relativas a las relaciones de pareja, María Teresa, siempre de forma educada, no duda en expresar sus pensamientos y necesidades aunque eso suponga poner, de vez en cuando, a Luis en su sitio.

En consecuencia, María Teresa es un personaje coherente en sus valores tanto a nivel teórico como práctico, ya que vive de acuerdo a sus ideas. Esto la diferencia de Aurora, que a pesar de que ideológicamente parece una mujer con un pensamiento acorde a los nuevos tiempos, y que no duda en poner fin a su matrimonio, no es capaz de seguir hasta el final con su decisión y retoma su relación con Luis a pesar todo.

Más allá de estos personajes protagonistas y secundarios existen otros episódicos que suelen aparecer en pequeños *gags* humorísticos que se insertan en la película. De esta manera, Pepe Ganga interpreta a un joven que trata de robar unos libros en la tienda en donde trabaja Aurora. La entonación chulesca con la que se enfrenta al compañero de trabajo de Aurora –que le ha visto esconder los libros bajo el abrigo– se corresponde con el habla popular de Madrid. Sin embargo, se contradice ese perfil cuando, en mitad de su alegato, al joven se le caen los libros al suelo, de forma que ofrece una imagen ridícula. Aparece también, en un tono cómico e histriónico, un técnico de lavadoras atormentado por su relación con las mujeres.

El resto de personajes forman parte de la comunidad de vecinos en donde viven Aurora y Luis. Entre ellos se encuentra el presidente de dicha comunidad, un hombre de mediana edad que se toma en serio su cargo, un vecino aficionado a diferentes deportes (Marcelino Ganga), testigo de cada conversación que tiene lugar en el rellano del edificio, y Katty, la joven norteamericana que se separa de su pareja y comienza una relación sentimental con Antonio.

El tratamiento del tiempo en la narración trata de dotar de coherencia realista al relato. Con este objeto, Bermejo recurre a planos fijos de las ventanas correspondientes al piso del matrimonio y al que alquila Luis (Figs. 29 y 30). A través de los cambios de luz (día/noche) se narra el paso del tiempo, lo cual, junto a información extraída de los diálogos, permite establecer un período de entre dos y tres semanas para el desarrollo de la historia. Por otra parte, la narración presenta una temporalidad lineal. A nivel espacial, la narración también trata de aportar coherencia a la historia, situándola geográficamente en Madrid, y estableciendo tanto a nivel de narrativa como de puesta en escena, elementos que permiten identificar de forma clara los diferentes espacios en los que tiene lugar la acción. Cabe resaltar, en este sentido, el eje que se establece entre centro (con cines, tráfico, multitud de comercios, oportunidades de ocio, oficinas de trabajo, etc.) y afueras de la ciudad (zona residencial en donde existen comercios básicos como una panadería o un puesto de periódicos).

Por otra parte, es preciso señalar la estructura narrativa circular en la que se articulan las tramas. Luis y Aurora sufren dificultades en su relación, lo que les lleva a vivir un conato de separación matrimonial. Al final, la pareja retoma la relación a pesar de que no han solucionado sus diferencias. Para subrayar esta vuelta al punto inicial Alberto Bermejo utiliza, en la última secuencia de la película, un recurso cómico que establece un paralelismo entre dos situaciones. Al principio de la historia, los conflictos se desatan con la llegada de Antonio. Al final del filme, vemos cómo llega una nueva (y atractiva) vecina que se supone pondrá en marcha una nueva crisis y el arranque de una historia similar.

Por otra parte, a pesar de la sencillez en la estructura y adscripción a la causalidad que se aprecia en la historia en la narración, en la película se producen dos juegos narrativos basados en la dosificación de la información. El primero de ellos ocurre cuando Luis pide a su amigo Carlos que le guarde durante una noche una gran alfombra y el espectador ve cómo Luis la carga por las escaleras del bloque de viviendas pero no sabe cuál es el propósito del personaje, sino que lo descubre unos minutos después, cuando confiesa a Aurora que ha asesinado a Antonio. El segundo de estos momentos tiene lugar en la última secuencia del filme, cuando Luis (a la vez que el espectador) descubre que Antonio y Katty mantienen una relación, información que Aurora ya conocía y que se había reservado. El punto de vista desde el cual se narra la película se corresponde con el personaje de Luis.

La película se mantiene en su totalidad en los márgenes de la estructura clásica del género de la comedia, Aunque en ocasiones presente escenas con ligeras digresiones que poco o nada hacen avanzar a la acción y que, por tanto, se configuran más bien como *sketches* cómicos dentro del filme (el del técnico de electrodomésticos y el del robo de libros, que recuerda inevitablemente al episodio del robo en el supermercado que se da en *Opera prima*). Aunque la película se enmarca dentro del género de la comedia, en determinadas secuencias, el director juega con elementos procedentes del cine negro, como ya hemos visto tanto en *Tigres de papel* como en *Opera prima*, por influencia de la cultura cinéfila y urbana de los realizadores. En relación a los aspectos narrativos, esta revisión se articula con la inclusión del elemento del supuesto asesinato de Antonio, por parte de Luis, así como con la decisión de Aurora de encubrirle.

Finalmente, dentro de estos juegos narrativos, se encuadra la aparición de los títulos de crédito. Intercalados en la primera secuencia de la película, que comienza con la cita para asistir al cine de los protagonistas, los títulos se insertan aprovechando la entrada en la sala cinematográfica (Fig. 31). Un haz de luz que emite el proyector de la película precede a la inclusión de los títulos, de forma que se integran en la narrativa como si de otro filme se tratase, a modo de metarrelato. Con la utilización este elemento narrativo, la película pone en evidencia los mecanismos utilizados y por tanto la huella del autor, su capacidad y su voluntad de intervenir en la historia.

Con respecto al estilo del filme, se puede decir, en términos genéricos, que la utilización de los diferentes aspectos relativos a la puesta en escena, fotografía, montaje y sonido, trabajan a favor de la idea de coherencia interna y de causalidad de la historia. Dentro de la puesta en escena, *Vecinos* presenta las acciones en escenarios reales, generalmente, interiores de modernos edificios de la periferia de la ciudad. La utilización de interiores, domicilios, vestíbulo del edificio, lugares de trabajo, etc., supone un mayor control, por parte del equipo de producción de la película, de las posibles eventualidades que complican y encarecen un rodaje. No obstante, se intercalan algunos espacios exteriores que aligeran una cierta sensación de enclaustramiento o de dramaturgia teatral: la conversación en la que Luis habla con el quiosquero o la charla entre Luis y Carlos en el parque.

El resto de planos en exteriores se ruedan sin sonido diegético, que se sustituye por banda sonora. Esto permite un ahorro en los costes del rodaje. Por otra parte, todos los espacios son escenarios reales, lo que contribuye a obtener el resultado naturalista que busca el director. Una segunda fórmula que se utiliza con el mismo objetivo es la de rodar imágenes de lugares icónicos de la ciudad (Plaza de España, Gran Vía o Calle de Alcalá) desde dentro del coche, con lo cual resultan “falsos” exteriores. Finalmente, de entre los escenarios que aparecen, es reseñable el del domicilio del matrimonio protagonista, por cuanto es allí donde se va a desarrollar la mayor parte de la trama, así como por la información que ofrece acerca de los personajes. Se trata de un piso luminoso, confortable y con cierta amplitud, que está decorado por Aurora en un estilo moderno pero que transmite calidez a través del uso de colores vivos en los tapizados y con la presencia plantas.

En cuanto al vestuario, Luis es un chico alto y de complexión atlética, con una apariencia formal aunque sin llegar a un estilo conservador. Suele vestir vaqueros con camisa y jersey y cuida su peinado. Por su parte, Aurora es una chica atractiva que presenta una actitud equilibrada entre la sofisticación y la modernidad. De este modo, utiliza faldas por encima de la rodilla y las combina con botas de caña alta y un abrigo largo de cuero negro. También demuestra el interés por su físico con el uso sutil del maquillaje y al arreglarse el cabello con un acabado muy natural. En casa, Aurora suele utilizar ropa cómoda y desenfadada como amplios jerséis a los que superpone un peto

vaquero, que le otorga una imagen fresca. Por su parte, Antonio luce el cabello alborotado, así como un gran bigote, elementos que le otorgan una imagen algo “progre” y más informal. A ello también contribuye su vestuario, compuesto por gruesas chaquetas de lana y camisas de franela que lleva por fuera de los pantalones vaqueros.

En cuanto a los personajes secundarios, Carlos tiene una apariencia mucho más clásica que Luis gracias a un vestuario compuesto por traje, corbata y gabardina. De esta forma, se aleja de una imagen juvenil. El punto de modernidad lo aportan las grandes gafas de sol, que utiliza incluso en espacios interiores, y que actúan como contrapunto de su imagen tradicional para reflejar una personalidad iconoclasta, como ocurre en *Óscar y Carlos* y *Opera prima* con los personajes de Carlos y León, respectivamente. A su vez, María Teresa es una joven de apariencia cuidada que suele maquillarse y vestir con elegancia, utilizando normalmente trajes de dos piezas con falda ajustada. Se recoge el pelo en un moño italiano que deja ver unos pendientes de perlas de gran tamaño, por lo que, en su conjunto, presenta un aspecto clásico y, en cierto modo, anticuado.

Alberto Bermejo afirma que “el guión estaba escrito pero no cerrado” (Sánchez Valdés y C., 1981), para permitir un cierto margen de improvisación por parte de los actores. A veces éstas incluyen incorrecciones fonéticas, como cuando Luis explica a Aurora la trama de la película que han ido a ver al cine y, ante la pregunta de Aurora de quién era “el padre del *chico*”, refiriéndose a Luke Skywalker, Luis le contesta: “¡Coño!, pues Dar Vader (Darth Vader), ¿quién va a ser?”, tal cual suena fonéticamente en castellano, con una pronunciación que es manifiestamente impropia de un profesor universitario de literatura inglesa. En otras ocasiones, los personajes utilizan insultos y un lenguaje soez, como hace Carlos cuando se refiere a sí mismo como “un hijo de puta” o habla de que, si sus negocios le fallan, se dará “la ostia”. Este tipo de expresiones aparecen en combinación con una dicción escasamente cuidada. Bermejo mezcla actores con un toque amateur, como el propio Resines, con otros con formación actoral, como Assumpta Serna, joven estrella emergente en aquel entonces, o Mario Pardo, célebre en aquel tiempo por su interpretación de Max Rubín en *Fortunata y Jacinta* (TVE, 1980).

Finalmente, el uso de la iluminación en la película también responde a esa búsqueda de naturalidad, en términos generales. Sin embargo, al igual que ocurre en otros aspectos, existen momentos del filme en donde se trabaja con efectos específicos de esta, por ejemplo, bajo convenciones asociadas al cine negro.

Por su parte, la puesta en cuadro de la película presenta una fotografía en 35mm, en color, y en formato panorámico en la que abundan los planos tomados desde un punto fijo y de larga duración. De nuevo, no obstante, en diversas ocasiones el filme presenta planos que extrañan al espectador por alejarse del estilo predominante a lo largo del filme.

El montaje, por su parte, es uno de los elementos estilísticos que más importancia adquiere en *Vecinos*, puesto que en diversos momentos la narración avanza a través de secuencias cuyo sentido narrativo se completa al comprenderlas como bloques de montaje. A través de la articulación entre música e imágenes, Bermejo introduce dos bloques fílmicos que rompen con el estilo naturalista del filme. El primero de ellos consiste en una secuencia en la que Aurora y Antonio charlan en el automóvil. Antonio se interesa por el horario laboral de Luis y, tras la explicación de Aurora del parsimonioso despertar de su marido, en montaje paralelo, éste se ilustra con unas imágenes en las que aparece Luis, con la banda sonora de fondo, mientras prepara el café.

El segundo de estos bloques establece una comparación en el tiempo entre dos realidades. La primera parte del bloque pone en pantalla la evolución de la relación de amistad entre Aurora y Antonio. Durante la ausencia de Luis, los jóvenes pasean, salen a comer, compran y cocinan en un ambiente relajado. La primera parte concluye con una breve conversación en la que Aurora anuncia a su vecino la vuelta de Luis. Esto da pie a la segunda secuencia de imágenes. En ella se muestra la difícil relación entre el matrimonio debido al constante mal humor de Luis y a los celos que le produce encontrar evidencias de que Aurora y Antonio han pasado tiempo juntos mientras él se encontraba fuera de la ciudad.

Finalmente, a pesar de las austeras condiciones de producción en que se realizó la película, cabe resaltar también la utilización de sonido directo, tan característica de

las películas aquí analizadas. Por otra parte, ya se ha señalado que la banda sonora, una melodía compuesta por varios instrumentos de viento, además de piano, bajo y batería, permite abaratar los costes de sonorización de escenas exteriores que hubieran complicado el rodaje. Esto se realiza a través de la conformación de los bloques de montaje analizados líneas arriba. Si bien la melodía que compone la banda sonora remite a ritmos de *jazz*, el ritmo que este adquiere no es homogéneo. Por ejemplo, en la secuencia que contrapone el clima de cercanía que experimentan Aurora y Antonio durante la semana que Luis viaja a Barcelona, la banda sonora, a pesar de constituirse por los mismos instrumentos que a lo largo de toda la película, tiene un ritmo más pausado y sensual. En el segundo bloque de montaje, el ritmo de la banda melodía se acelera y acompaña a las cómicas expresiones de los personajes. En ambos casos, el resultado que se obtiene es una revisión de las convenciones estilísticas asociadas al cine mudo.

La recuperación y relectura de prácticas estilísticas propias de tendencias cinematográficas, obras concretas o autores que aparecen a lo largo de la película, merece una atención independiente. En primer lugar, en *Vecinos* se encuentra otro elemento que también evoca un modo de hacer típico del cine mudo y del *slapstick*. Las situaciones cómicas a partir de este esquema, en el que el humor visual y los *gags* físicos son relevantes, abundan. Aparece a través de Luis, dentro del bloque de montaje que presenta las rutinas del personaje o cuando Antonio, recién llegado al bloque de viviendas, descarga un gran número de cajas de mudanza de una furgoneta. Apiladas éstas, unas sobre otras, el personaje casi debe hacer malabarismos para que ninguna se le caiga, lo que ofrece una situación cómica. También el humor visual forma parte de la representación del vecino aficionado a diferentes actividades deportivas. También se utiliza este homenaje al cine mudo en los títulos de crédito iniciales, que aparecen sobre un fondo negro y un marco que encierra una tipografía en tono claro, presentan una estética que recuerda a la utilizada por el cine de los años veinte (Fig. 32).

En segundo lugar, Bermejo también incorpora elementos estilísticos que remiten al cine negro. Si Rick Altman (2000) habla de la existencia de elementos semánticos y sintácticos en la definición de un determinado género cinematográfico,

en *Vecinos* aparecen elementos semánticos (temáticos) asociados al del cine negro clásico en los minutos de metraje en que se narra la mentira de Luis de que ha asesinado a Antonio. Por ejemplo, Luis sustituye el abrigo de piel con forro de borrego que utiliza a lo largo de la película por una gabardina. Siguiendo con los elementos que constituyen la apariencia estereotípica de los personajes provenientes del cine negro, incorpora a su atuendo unas gafas de sol y, cambia la lectura de *El País*, que le ha acompañado a lo largo de la película, por *The Daily Telegraph*, un periódico de origen británico, escrito en lengua inglesa, y que no es habitual en España ni en el contexto de la película (Fig. 33). En otra ocasión, tanto la posición de la cámara como la iluminación del plano remiten a este género cinematográfico. Ocurre en una cena que comparte el matrimonio durante las horas en que Aurora aún cree estar encubriendo el asesinato perpetrado por su exmarido. Un plano picado recoge a los dos personajes sentados alrededor de una mesa camilla; en lugar de utilizar el mismo tipo de iluminación que acostumbran a lo largo de la película, en esta ocasión la luz proviene de una lámpara de pie, de forma que se crea un ambiente con un gran contraste entre luces y sombras, aunque estas provengan de la diégesis de la historia (Fig. 34).

Capítulo 4. El cambio social en los filmes de la nueva comedia sentimental

4.1 Juventud tardía, relaciones de pareja y clases medias en transición

El cuarto y último bloque de nuestra investigación pretende examinar de qué manera las películas del subgénero representan el cambio social que tiene lugar en la España de la Transición. En las descripciones sobre el cine de la nueva comedia, tal y como se ha detallado, son habituales las referencias a su capacidad para transmitir una fresca y original versión de la realidad de finales de los años setenta, tanto en relación con las formas culturales como sobre el trasfondo político e ideológico en el que se produce.

Así, Manuel Trenzado Romero toma prestadas las categorías de Heredero (1986) para ubicar la nueva comedia en el apartado de películas relacionadas con la Transición que “recogen, se alimentan o reformulan siquiera de manera residual aquellos aspectos sociales o culturales que se desprenden o condicionan el cambio político” (1999: 262-263), y en línea con José Enrique Monterde (1978), tal y como se detalla en el segundo capítulo de este trabajo, se subraya su eficacia a la hora de explotar mecanismos de identificación en el espectador, situándole ante el espejo de una nueva sensibilidad que reconoce como propia. Por su parte, otros autores, como Gérard Imbert en *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios en la España de la transición*, definen las películas de la nueva comedia como partícipes de una ambigua “cultura del desencanto”, con personajes típicos y fácilmente reconocibles, y una narrativa que busca producir efectos de realidad, en un contexto en que esa misma realidad refleja una inarmónica o incómoda sensación de malestar (1990: 94). Parece necesario, así pues, para completar nuestro análisis, definir en qué consisten este tipo de representaciones, y aclarar el punto de vista ideológico y conceptual desde el que se formulan.

En primer lugar, en el marco del estudio de las representaciones que tienen que ver con los cambios que operan en la estructura social y con las dinámicas que en ella se producen, encuadraremos los personajes de la nueva comedia en su contexto material y económico. Los protagonistas responden generalmente al perfil de clases medias-medias y en ocasiones medias-bajas que se consolidan durante el desarrollismo. Esto supone, por una parte, que pueden permitirse cursar estudios superiores y tener un nivel de vida que les permite ciertos desahogos pero sin que se aprecien grandes lujos en su cotidianeidad. Todo parece indicar que han crecido en un entorno libre de preocupaciones económicas, pero en su juventud todavía no han tenido ocasión de acceder a una ocupación estable que les proporcione el mismo nivel adquisitivo del que disfrutaban sus familias o progenitores. La precariedad económica parece asociarse en la mayor parte de los casos a un periodo transitorio de formación o de iniciación a la vida profesional, que nunca se percibe o expresa como definitivo o estructural.

Así ocurre con los protagonistas de *Lola, Paz y yo*, Santiago y Tote, que disponen de un equipo de fotografía de gama media-alta, lo que conlleva una inversión económica notable. Ambos compañeros, además, han alquilado un piso que utilizan como estudio de revelado de fotografías. Estos datos, unidos al hecho de que Santiago posee un automóvil, o de que su amigo afirma que hace turismo de fin de semana con su pareja, indican que el estatus socioeconómico de los personajes y de sus familias es relativamente holgado. Los dos protagonistas de *Óscar y Carlos* son estudiantes de licenciatura y pueden disponer de una cámara, aunque dejan claro no disponer de dinero para producir una película ni para comprar material audiovisual.

Similar es el caso del Alberto de *En un París imaginario*. Pese a que el personaje puede viajar a París y se aloja durante unos días en un hostel, el trayecto a la capital francesa lo realiza aprovechando el recorrido de unos amigos que iban a Colonia. Asimismo, Alberto menciona su escasez de fondos económicos y alaba la idea de Montserrat de cenar en su apartamento. Finalmente, cabe señalar que Alberto no solo pertenece a esta clase media, sino que se muestra orgulloso de ello cuando establece distancias entre el pensamiento y la forma de vida de la pequeña burguesía con respecto a la suya propia.

Todos estos casos tienen algo en común. A diferencia de las películas pertenecientes a otros modelos de comedia, como la tercera vía, en donde se retrata un perfil adulto y aparecen publicistas, abogados, ingenieros, etc., los autores de la nueva comedia sentimental recurren a personajes que les resultan cercanos y reconocibles, mayoritariamente estudiantes, jóvenes independizados que comienzan a construir sus vidas o profesionales cualificados en sus primeros años de incorporación al mundo profesional. En una primera etapa, los personajes son claramente dependientes económicamente de sus familias, aunque se preparan para dejar de serlo en pocos años. Existe, por tanto, una diferencia entre los primeros cortometrajes y el resto de títulos que componen el corpus analizado, entre los que transcurren varios años. De esta manera se observa la progresiva conquista de la independencia económica por parte de los personajes de las películas. En este sentido, de alguna manera, los personajes que se representan en las películas del subgénero están directamente extraídos del universo que rodea a realizadores y guionistas, y de su evolución a lo largo del tiempo. En *Óscar y Carlos 82*, versión rodada ocho años después que la original, los personajes ya han dejado atrás su condición de estudiantes y el tono empleado en las conversaciones deja entrever cierto desahogo económico, como demuestra el que pretendan citarse con la actriz Nastassja Kinski en Ginebra.

El primer cortometraje de Fernando Colomo en el que los personajes ya aparecen claramente independizados económicamente es *Usted va a ser mamá*, en el que Luis trabaja para un periódico. Este personaje se enorgullece de su origen socioeconómico de clase media, tal y como demuestran las burlas que realiza a cuenta de la familia de su pareja. Carmen, la joven protagonista, aunque proviene de buena familia, decide distanciarse de ella y vivir de acuerdo a sus posibilidades económicas. Así se extrae del hecho de que compartiera piso con una amiga antes de convivir con Luis. Del mismo modo, a pesar de que su madre se ofrece a financiarle mobiliario para hacer su vivienda más confortable, ella lo rechaza. Los retratos de una juventud en transición, que ha de ganarse a pulso una mejor posición económica en el futuro, son así pues corrientes. En el corto *En legítima defensa*, tanto el protagonista como las tres chicas que aparecen en el relato pertenecen a la clase media, pero se ubican en barrios céntricos de corte popular. El personaje de Óscar se desplaza en transporte público.

Los protagonistas de *Homenage à trois*, Max y Rosa, son independientes a nivel económico, ya que la pareja comparte piso desde hace dos años, pero el hogar no transmite precisamente una sensación de abundancia de recursos, sino todo lo contrario.

En *Tigres de papel*, Carmen retrocede en la escala social cuando se separa de Juan. Tras la ruptura se ve obligada a volver a vivir a casa de sus padres ante la imposibilidad de pagar un piso a la vez que mantiene a su hijo. En el caso de Alberto, el piso que comparte con su mujer, María, está decorado de forma moderna y elegante pero, tras su separación, en vez de tener viviendas diferenciadas, optan por alternar las semanas en que lo ocupa cada cónyuge. La vecina de Juan, licenciada en filosofía, trabaja como asistenta doméstica ante la escasez de trabajo, ingresos con los cuales puede permitirse realizar viajes a lugares lejanos como la India.

En *Opera prima* se aprecia un modelo similar, aunque cabe diferenciar las diferentes generaciones a las que pertenecen los personajes principales. Por un lado, Matías y León trabajan para una agencia de noticias, y se les supone en posesión de estudios superiores y de un nivel de vida aceptable. Pero otra vez la separación conlleva dificultades, como se aprecia en las diferencias que se establecen entre el soltero León, que se puede permitir el lujo de comprar motos de gran cilindrada, y el separado Matías, obligado a compartir su Citroën dos caballos con su expareja, o el Alberto de *Tigres de papel*, que cede el piso a su mujer en periodos alternativos. Matías se retrasa casi siempre en el pago de la manutención de su hijo, pero no renuncia sin embargo a darse de vez en cuando algún capricho “burgués”, como consumir quesos de importación y vinos de calidad. Violeta, por su parte, mucho más joven que Matías, aún se encuentra en una etapa estudiantil en el que la incorporación a la vida profesional se contempla como lejana, y no parece tener problemas económicos. Su familia carga con los gastos de su formación y alojamiento en el centro de Madrid, frente al conservatorio situado en la Plaza de Ópera; paga sus facturas y contribuye a financiar sus viajes iniciáticos trasatlánticos.

Los protagonistas de *Vecinos* ya representan un cambio en este sentido, y nos permiten vislumbrar la evolución de los personajes de los cortometrajes rodados cinco

o seis años antes, en una lectura biográfica o autobiográfica de la ficción que recuerda la confusión entre el cine y la vida que impulsa François Truffaut a través del personaje de Antoine Doinel, que evoluciona a la par que su intérprete, el actor Jean-Pierre Léaud. El paso de los años permite que la economía de estos personajes prospere, hasta el punto de trasladarse a un amplio piso residencial. El dinero no parece provocar ningún tipo de preocupaciones a Luis, Aurora y Antonio, los tres profesionales cualificados con trabajos estables. Así lo demuestra el que sean propietarios de un piso de nueva construcción lejos de la ciudad, lo que les obliga a desplazarse a diario en coche. También es un signo del poder adquisitivo del personaje de Luis el que, ante la inesperada separación matrimonial de su mujer, no suponga un esfuerzo alquilar un piso allí mismo de inmediato.

En la nueva comedia aparecen también una serie de personajes secundarios que pertenecen a otros estratos socioeconómicos o que establecen un contraste que subraya la identidad de los protagonistas en referencia a su estatus como clases medias-medias urbanas que expresan un cierto progreso en el deseado proceso de modernización, de “europeización” y paulatina sofisticación de la sociedad española. El primer ejemplo lo constituye Paz, estudiante de farmacia que vive en un colegio mayor de la capital, de origen rural o de ciudad de provincias. En su caso, tanto su apariencia como la procedencia de una familia propietaria de una farmacia (negocio controlado por el estado que tradicionalmente se transmite de forma hereditaria), hablan de un entorno con un poder adquisitivo elevado. También en este sentido cabe interpretar a la madre de Carmen, de *Usted va a ser mamá*. Este personaje ha vivido, al menos su vida adulta, en el barrio madrileño de Rosales, lugar que los personajes califican como un “sitio fino”, es decir de una clase media alta o burguesa. La representación que se hace de ella es la de una mujer de valores conservadores que ha educado a su hija en un colegio regentado por monjas, y que no acepta la convivencia de Carmen con un hombre con el que no se ha casado previamente.

En *Tigres de papel* se otorga una especial importancia a las diferentes clases sociales, principalmente a través de la mirada de Alberto, del que se parodia su intento de desclasarse para ligar con Carmen, y de Nacho, uno de los amigos que Carmen y Alberto conocieron en Italia, ambos pertenecientes a clases medias-altas. Nacho

incluso expresa reflexiones contrarias al ateísmo, y se permite seguir estudiando derecho a pesar de rondar o sobrepasar la treintena. Asimismo, en *Tigres de papel* se habla de que una expareja de Carmen es sobrino del presidente de una gran empresa. Este hombre, casado y con hijos, llega a hacerse cargo de los gastos de la vivienda de Carmen, a quien asegura que tiene intención de separarse de su mujer. De nuevo, la representación de este personaje implica actitudes conservadoras con respecto a las convenciones sociales. Finalmente, por su forma de vestir, pertenecen a la clase alta los integrantes del grupo de extrema derecha que agreden a los activistas que pegan carteles, entre los que se halla casualmente Alberto. En *Opera prima* es el sensible y cosmopolita Nicky, educado en el mundo de la interpretación y composición musical desde su infancia, que suele viajar al extranjero con cierta frecuencia, el representa a las clases medias-altas. Junto a él, aparecen o se citan otros personajes que le acompañan en este estatus, como la realizadora porno Zoila o Augusto, la nueva pareja de Ana, exmujer de Matías.

Con respecto a *Vecinos*, Carlos tiene un poder adquisitivo muy por encima del resto de personajes. Profesionalmente, Carlos es un empresario hostelero que se ha especializado en locales nocturnos. A su vez, parece jactarse de llevar botellas de champán en su Citroën CX, un coche familiar de gama media. Además, se hace llamar Don Carlos por sus empleados, entre quienes se encuentra un joven que ejerce de su chófer y asistente personal. La parodia del nuevo rico desde una equilibrada, discreta y repleta de sentido común clase media marca por contraste los orígenes ambiguos de su amigo Luis y la necesidad de distanciarse de esas amistades para afianzarse en otro registro cultural.

La aparición de clases altas o medias altas en las películas del subgénero, en suma, muestra diferencias entre una sociedad joven y progresista en expansión y representantes de clases privilegiadas que pretenden aferrarse a esquemas sociales tradicionales. Pero lo sustancial en la nueva comedia sentimental es que no se recurre a referencias al enfrentamiento civil o a la dictadura franquista, a rasgos supuestamente típicos de la historia política nacional, sino a actitudes ideológicas que responden a la lógica del estrato socioeconómico, a una burguesía no especialmente amenazante o radical en sus planteamientos, sino parodiada en su rancio elitismo

fuera de tono. Recordemos, además, que las clases populares y medias bajas apenas tienen cabida. El enfoque de las historias se plantea de este modo desde la perspectiva de una juventud tardía masculina, urbana y de clases medias, aparentemente inmadura, pero en el fondo crítica y disconforme, que se resiste a incorporarse a un mundo adulto / ideológico férreamente encorsetado, repleto de afectos y situaciones estereotipadas, en el que no parece haber lugar para los verdaderos sentimientos. Se trata de una sensibilidad de clases medias en pleno proceso de transformación y modernización, así pues, que anhela cambios efectivos y no duda en ponerlos en marcha a pesar de los costes que suponen, inspirándose en experiencias propias y referentes cinéfilos.

Merece la pena centrarse asimismo en la representación de la institución familiar en la nueva comedia, un elemento señalado por la crítica como distintivo respecto al cine autoral de la época, como se indica en el capítulo segundo. La familia patriarcal gozó de una posición privilegiada en el marco del régimen franquista, propugnada por la Iglesia como el pilar de un modelo conservador de sociedad. Tras la muerte del dictador y la llegada de un nuevo régimen de libertades, este concepto experimentaría modificaciones sustanciales, así como la paulatina aparición modelos de familia alejados de la perspectiva tradicional. Al igual que ocurría en lo relativo a la situación económica, cabe aquí observar una evolución con respecto a los personajes de los primeros cortometrajes, en torno a los veinte años de edad, y los de las últimas películas, ya en la treintena. En cualquier caso, lo que comparten todos ellos es una notable independencia con respecto al núcleo familiar, con escasa presencia de sus progenitores en sus vidas. En este sentido, se produce un traslado de los núcleos de acción al entorno de la pareja o al de los amigos.

En *Lola, Paz y yo* se observa el proceso de transición entre el modelo tradicional de relación familiar y uno que puede relacionarse con el cambio social, en el que se aprecian mayores márgenes de libertad. En el caso de los personajes masculinos no suele determinarse demasiados detalles. Tal vez en el caso de los hombres esta información resulte menos determinante, ya que tradicionalmente cuentan con una

independencia que se escamotea socialmente a las mujeres. Por su parte, en los personajes femeninos sí que resulta relevante el grado de emancipación o vinculación que establecen con sus familias, entre otras razones porque la injerencia de la moral o de la familia van a incidir en la libertad con la que se plantean las relaciones entre hombre y mujer. Por un lado, Lola vive con sus padres y lo hace de acuerdo a las normas de comportamiento que éstos le imponen. Este personaje es el que presenta una vinculación familiar más estrecha y acorde al modelo tradicional, ya que parece muy ligada a su hermana y manifiesta la necesidad de contraer matrimonio como paso previo a mantener relaciones sexuales. Finalmente, no se hace explícito si la pareja de Tote ha nacido en Madrid o si aun vive en casa de sus padres pero, en cualquier caso, dispone libremente de su vida y de su tiempo. De esta forma, viaja con Tote durante fines de semana completos sin que esto le suponga ningún problema en el entorno de la familia. A raíz de esta información se constata que a mayor grado de cercanía o de presencia de la familia en las vidas cotidianas de los personajes, mayor es su continuidad con costumbres o valores provenientes del pasado. Por el contrario, a mayor independencia de los personajes con respecto de sus familias, se aprecia en ellos un comportamiento más moderno y libre de presiones externas.

En el caso de *En un París imaginario* la historia se desarrolla en el domicilio de Montserrat, que vive emancipada desde hace años. Ninguno de los tres jóvenes que aparecen en el corto parecen preocupados por obtener soporte económico o aprobación moral por parte de sus padres. Alberto y Max viajan a Francia con unos amigos. Montserrat, por su parte, deja de estudiar para trabajar y así poder independizarse económicamente. Su familia de Montserrat, además, es diferente a la que se suele representar en el cine español, ya que, como ella misma explica, sus padres están separados desde hace años (su madre vive en Madrid y su padre en Lyon), con lo que se sugiere un guiño a los cambios sociales que ya ha experimentado la moderna sociedad francesa en una generación anterior.

En *Homenage à trois* los familiares más directos de los protagonistas, Emilio y Rosa, no parecen tener ningún tipo de papel o influencia en la decisión de separación de la pareja ni en el inicio de una nueva relación sentimental por parte de Rosa. Por otra parte, una vez más se observa la sustitución del entorno familiar, como conocedor

y soporte de la vida cotidiana de los personajes, por el de los amigos, tal y como indica la llamada de teléfono que realiza Emilio tras la marcha de Rosa y, a través de la cual, trata de poner en orden su vida y sus sentimientos. En *El león enamorado*, de nuevo es un amigo quien ofrece consejo al protagonista ante su desengaño amoroso. A su vez, es curioso que sea precisamente la barba de Kabul, uno de los símbolos de la casta *sij* a la que pertenece por linaje familiar, el problema que le aleja de la mujer de la que está enamorado.

Usted va a ser mamá también refleja el cambio que se está produciendo en torno a la emancipación económica e intelectual de los jóvenes del núcleo familiar asociado a la vieja y caduca España burguesa o provinciana, tal y como se había visto en el cine español desde los años cincuenta. A diferencia de las generaciones que les preceden, que vivían en casa de sus padres hasta que contraían matrimonio y formaban su propia familia, Luis y Carmen viven en una primera etapa por separado y en compañía de amigos, y posteriormente como pareja sentimental, a pesar de la explícita oposición de los padres, en el caso de Carmen. Por otra parte, resulta interesante que los protagonistas realizan continuas burlas a costa de la familia, de ideología conservadora y origen burgués, de Carmen. A diferencia del resto de películas del subgénero, sin embargo, este cortometraje sí presenta injerencias de esta institución social en las vidas de los personajes. Aunque sutil, ya supone un conflicto el hecho de que Carmen decida ocultar a su familia su vida en pareja con Luis. Por otra parte, la visita de la madre pone en pantalla la presión que pretende ejercer sobre su hija, dándole consejos sobre cómo reorganizar su vida. En algunas historias, como en *Óscar y Carlos* o *En legítima defensa*, no se representa el entorno familiar ni explícita ni implícitamente, porque la presencia de las mujeres en la vida cotidiana no forma parte de la trama del corto.

En *Tigres de papel* también se sitúa a los personajes fuera del entorno familiar. Sin embargo, aunque la familia no aparezca de forma explícita, Carmen ha vuelto a vivir con sus padres tras su separación de Juan. En este sentido, y aunque preferiría poder vivir sola, resulta llamativa la representación de la relación de Carmen con sus padres, que queda lejos de la que se podía encontrar en otras manifestaciones fílmicas precedentes o coetáneas en el cine español. En *Tigres de papel*, la vuelta a casa del

hogar familiar de Carmen no se refleja de manera opresiva, más allá de las incomodidades de compartir una vivienda, sino que permite a Carmen la posibilidad de viajar, salir con sus amigos y, en definitiva, disponer de su tiempo con mayor autonomía. Del mismo modo, ni los padres de ella, ni los de ninguno del resto de los personajes protagonistas como Juan y Alberto, parecen tener un lugar en las decisiones de sus hijos de zanjar sus relaciones sentimentales o con respecto al tipo de relación que mantienen con sus exparejas tras dichas rupturas. Por el contrario, a su vez, este espacio parece ocuparlo los amigos, que son quienes ofrecen verdadero sostén emocional a los personajes.

En este largometraje se representa por primera vez a los hijos de estos jóvenes personajes. A través de Iván, el hijo de Juan y Carmen, y de la relación que mantiene con sus padres, se representa un nuevo modelo de familia que refleja las contradicciones que se dan en esta lucha entre modernización y perpetuación de roles masculinos y femeninos. Así, por un lado, Iván es hijo de padres separados pero que intentan mantener una relación estrecha, amistosa y dialogante. Como se ha señalado con anterioridad, el niño asiste a las reuniones de amigos de sus padres. En estos ambientes, Iván presencia el consumo abundante de bebidas alcohólicas, asiste a fuertes discusiones entre sus padres y escucha un lenguaje propio de los adultos. A pesar de que Carmen se esfuerza para que Iván tenga presente la figura de su padre, Juan no ejerce una paternidad adulta. En cierta medida se realiza una crítica a determinados parámetros masculinos provenientes de modelos tradicionales de familia, ya que tienen que ser Carmen la que, a su pesar, se encarga de criar y educar a Iván sin la ayuda económica y personal de su expareja, que parece poco interesado en atender las necesidades de su hijo.

En *Opera prima* los personajes protagonistas tampoco sienten la presión externa de la institución familiar, tan presente en la tradición cinematográfica española. Tanto Violeta como Nicky planean un viaje de dos meses a Perú de manera relativamente precipitada y, al parecer, no tienen la necesidad de comentarlo o pedir la aprobación de sus familiares más directos. Por otra parte, de nuevo se observa la sustitución de este círculo tradicional por el de los amigos, a través de las relaciones entre Matías y León, y entre Violeta y Nicky. Y lo más reseñable, el hecho de que

Matías y Violeta sean primos y mantengan una relación sentimental, no solo no incomoda a los personajes o a sus familias, sino que los protagonistas bromean sobre el incesto sin mayor preocupación. Al igual que sucede en *Tigres de papel*, la relación entre Matías su exmujer y su hijo representa un modelo de familia liberal, ya que Matías y Ana viven por separado desde hace dos años, e intentan rehacer sus vidas con parejas distintas. Por otra parte, la manera en que Matías se relaciona con su hijo, así como la importancia que concede a formar parte de su vida y no sólo contribuir a su crianza mediante la manutención, supone una concepción novedosa de la paternidad en un país con una tradición en la que la madre es habitualmente la encargada de la educación de los hijos y de atender sus necesidades afectivas.

Esta aparente igualdad con respecto a los roles en la familia no está plenamente interiorizada en el personaje de Matías, que se encuentra en transición entre dos modelos de relaciones padre-hijo. De este modo, a pesar de la actitud cercana y divertida de Matías con Alejandro, es Ana la que verdaderamente vela por la correcta educación del niño. En este sentido, Matías trata a su hijo como un adulto porque intenta utilizarle, servirse de él, y porque prefiere evadirse de su responsabilidad tratándole como un amigo, más que como un niño de cinco años. El niño asume este rol para enfatizar las contradicciones de una masculinidad que se aprende desde muy temprano y para conquistar el afecto de su padre. Padre e hijo charlan con naturalidad sobre temas como las posibles relaciones sentimentales de Matías con diferentes mujeres –y, según Matías confiesa a su hijo, “mucho más guapas” que Ana–. Además, Alejandro aconseja a su padre sobre sus problemas sentimentales con Violeta.

Matías estimula el carácter gamberro y típicamente masculino de su hijo: ofrece a Alejandro una caña de cerveza, le permite decir tacos y le consiente orinar en una cabina telefónica situada en un parque público. Como amigo, decide incluso instrumentalizarle, utilizarle para conseguir información sobre la vida de su madre. Así, cuando Alejandro informa a Matías sobre que Ana ha salido a “tomar una copa” con unos amigos, Matías comenta “pronto empieza”, sentencia que el niño repite, asimilando el comportamiento controlador y vengativo de Matías. Esta actitud pone fin a la representación de la figura del padre como alguien distante y autoritario, pero

por otro lado el contramodelo propuesto deja bastante que desear, porque sencillamente no existe; los jóvenes padres parecen no aceptar la responsabilidad de convertirse en modelos para sus hijos.

En *Vecinos* no se representa ni se hace referencia a la familia. Aurora y Luis rompen su matrimonio sin necesidad alguna de comunicárselo a sus familiares más cercanos. Del mismo modo, María Teresa no alude a presiones familiares o sociales para encontrar pareja, sino que habla de sus propios deseos de encontrar un hombre con el que compartir su vida con unas determinadas cualidades, o de la opción por vivir sola si no encuentra una persona con estas características. De nuevo, este entorno afectivo se sustituye por el de la amistad. Aurora echa de menos los amigos con los que antes se relacionaban y que aún viven en Madrid, por lo que quiere establecer nuevas amistades en la zona donde reside; Luis acude a Carlos cuando necesita hablar de su situación sentimental, y María Teresa también comparte su tiempo de ocio con su grupo de amigos. Sin embargo, se establecen diferencias entre las distintas relaciones. En este sentido, la amistad de Aurora con Antonio es sincera y beneficiosa para ambos, por cuanto ambos expresan sus sentimientos y preocupaciones con honestidad. No ocurre lo mismo en el caso de la amistad entre Luis y Carlos, entre quienes hay secretos, mentiras y juicios en torno a sus actuaciones.

La progresiva secularización que se da en la España de aquellos años, también es perceptible en las películas de la nueva comedia. La propia Iglesia católica, a través de la Fundación para el Fomento de Estudios Sociales y de Sociología Aplicada (FOESSA), vinculada a Cáritas, pone en marcha una serie de estudios a gran escala de sociología empírica en los años 1966, 1970, 1975 y 1981, con el fin de analizar la evolución de la sociedad española en un entorno de grandes transformaciones ideológicas y políticas, encargando los trabajos a jóvenes sociólogos de relieve por aquel entonces, como Amando de Miguel, Luis González Seara o Juan Linz (Informes FOESSA). La menor influencia en los ciudadanos de los preceptos que propugna la Iglesia católica ("crisis de la familia") produjo consecuencias tales como la disminución de la nupcialidad o el retraso de la edad en la que las parejas contraen matrimonio.

Igualmente, se produjo una disociación de la idea de pareja estable y procreación, de forma que la sociedad, especialmente las generaciones más jóvenes, comenzaron a disfrutar de su sexualidad en libertad y no con fines exclusivamente reproductivos o anclados al contexto de la pareja.

Esta transición entre un modelo y otro se aprecia con claridad en *Lola, Paz y yo*. Por un lado, los personajes masculinos parecen centrados en su deseo de practicar relaciones sexuales, de acuerdo con modelos cinematográficos reconocibles. No ocurre del mismo modo con los personajes femeninos, ya que tanto Lola como Paz se encuentran en pleno proceso de negociación con los nuevos valores que comienzan a extenderse en la sociedad. Los valores de la moderna juventud predemocrática se enfrentan a los que de facto pueden seguir marcado socialmente el futuro de las mujeres, propios de una moral conservadora que sigue ejerciendo notable influencia en la vida cotidiana. No obstante, existen diferencias entre los tres personajes femeninos que aparecen representados en la película, como si representasen tres modelos negociadores. Lola no se plantea romper con la educación recibida, como demuestra el hecho de que aun vive con sus padres (que le imponen un horario límite de vuelta a casa por las noches) o que pretenda llegar virgen al matrimonio. Paz se muestra extrovertida y razonablemente abierta, ya que accede a montarse en el automóvil de un desconocido y a pasar una tarde en su piso, aunque sea con el objetivo de estudiar. El tercer modelo de mujer que aparece (aunque sólo se presente de manera indirecta) es la pareja de Tote, siendo ella la que tiene una posición más abierta en materia de cuestiones sexuales.

En *Óscar y Carlos*, Aránzazu se presenta como una chica despreocupada en torno a estas cuestiones, tal vez como consecuencia de moverse en un entorno mucho más abierto y libre de prejuicios, el que corresponde a su profesión de artista en el contexto de la Transición. No obstante, es ella quien decide cómo disfruta de su sexualidad y no cae en la trampa de los pueriles Óscar y Carlos. Los personajes se sugieren, de este modo, como atrapados entre dos negativas: la de la mujer de sus adolescentes y cinéfilos sueños eróticos y la de las mujeres de carne y hueso que también deciden ignorarles en su inmadurez.

En el caso de *En un París imaginario*, ni los personajes masculinos ni el femenino asocian la sexualidad al matrimonio o a fines reproductivos. Especialmente original resulta este hecho en el caso de Montserrat, que aún siendo mujer y menor de edad, no muestra el menor signo de la tradicional culpa con que se representaban estas actitudes en el cine español. Por otra parte, cabe recordar que se trata de un personaje que se ha educado en el marco de un modelo de familia no tradicional y que ha vivido fuera de España durante varios años. En cualquier caso, y como se adelantaba en el análisis fílmico del cortometraje, se trata de una chica que vive con total libertad. Así lo indica el que, en un primer momento, se niegue a mantener relaciones con Alberto pero, más tarde, cambie de opinión y decida pasar la noche con él aun a sabiendas de que él ha intentado engañarla. Además, la conversación de la mañana siguiente ilustra la distensión y el desinterés, por cualquiera de las dos partes, de que esa relación sexual se convierta en una sentimental.

En *Homenage à trois* se observa de nuevo este cambio en la sociedad española. Así lo demuestra el tipo de relación que mantienen Emilio y Rosa, que han convivido durante dos años hasta el momento de su ruptura sentimental. Además, es poco frecuente que sea el personaje femenino el que tome la decisión de abandonar el hogar conyugal y, más aún que esté inmersa en los inicios de una nueva relación de pareja. El nuevo compañero de Rosa resulta ser su exnovio, con el que ya convivió anteriormente. Lo que por otro lado aporta información sobre la existencia previa de relaciones que también podrían enmarcarse en este nuevo concepto.

En legítima defensa plantea una percepción similar por parte de los cuatro personajes que lo protagonizan. Tanto el personaje masculino, que utiliza un discurso romántico exacerbado para provocar el fin de su relación con las chicas, como ellas, que al oír hablar de amor se alejan de él, comparten similar punto de vista sobre la aversión al matrimonio o sobre la posibilidad de tener hijos. Aún más, Aurora, la primera chica con la que se encuentra Óscar, tras haber rechazado tajantemente su propuesta de formalizar su relación y emprender una vida en común bajo preceptos tradicionales, le ofrece mantener relaciones sexuales con él para hacerle sentir mejor. Aunque claramente se trate de personajes femeninos propuestos desde una perspectiva paródica, en el fondo se percibe que las mujeres que habían sido educadas

en los últimos años de la dictadura pueden responder de muy diversas maneras en un estrato social tan avanzado y predispuesto al cambio como el de la clase media. En definitiva, la práctica sexual ya no está asociada al matrimonio (ni tan siquiera al amor) ni para Óscar, ni para ninguna de las tres chicas.

En *Usted va a ser mamá* también se refleja este aspecto del cambio social. Por una parte, Luis y Carmen entienden que es posible la convivencia en pareja sin que sea necesario casarse o tener hijos. De hecho, es llamativa la lectura que Carmen hace del hecho de que una amiga se haya quedado embarazada y haya decidido tener el bebé a pesar de que no tiene una buena relación con su marido. Ante este comentario de Carmen, Luis afirma que el declive de esa relación tuvo lugar a raíz de contraer matrimonio. Poco tiempo después, ante los problemas de convivencia y de entendimiento con Luis, Carmen pone fin a la relación. De esta manera, los jóvenes asumen la transitoriedad de las diferentes parejas sentimentales. Del mismo modo, en ambos jóvenes se aprecia una liberación en cuanto a cuestiones sexuales, y se deja atrás el sentido de culpa que la moral católica inculcaba a la población desde la infancia, actitud que de nuevo adquiere un valor especial en el caso de Carmen, por ser mujer.

Sin embargo, conviene recordar que España está inmersa en un proceso de transición no sólo política, sino que también abarca la democratización de aspectos sociales y culturales. De ahí que en los propios personajes que aparecen en estas películas pongan de manifiesto las luchas entre tradición y modernidad que la sociedad mantiene en su conjunto. A pesar de que los jóvenes protagonistas asimilan los cambios que introducen los nuevos tiempos y adoptan nuevos estilos de vida, el embarazo de Carmen vuelve activar la adopción de normas sociales tradicionales. La aparición de la madre de Carmen es una metáfora de esta amenaza que sigue presente, y provoca en las tramas un paso atrás en la experiencia del proyecto de libertad en el que se implican los jóvenes.

En *Tigres de papel* los personajes de Juan, Carmen, Alberto y María asumen que sus relaciones sentimentales no tienen por qué prolongarse indefinidamente en el tiempo. Aunque en España no se despenaliza el adulterio hasta el 26 de mayo de 1978

y la Ley sobre el Divorcio aun tiene que esperar hasta el verano de 1981 para aprobarse, en la calle se producen separaciones matrimoniales de manera frecuente y, de forma progresiva, se deja de estigmatizar socialmente a las personas, sobre todo mujeres, que toman esta decisión. En *Tigres de papel*, los cuatro personajes principales se han separado de sus parejas, dejando atrás matrimonios infelices. Incluso, como ocurre en el caso de Carmen y Juan, aunque exista un hijo en común. Además, a pesar de que esto les cause problemas de adaptación con los que tienen que lidiar, todos ellos asumen que la vida sentimental (y sexual) sigue su curso, por lo que tratan de rehacer sus vidas. De ahí que el ultimátum de Alberto contra María se percibe como una traición, ya que amenaza con denunciar a su exmujer por “abandono del hogar conyugal”, aunque que de mutuo acuerdo han decidido continuar sus vidas por separado.

Por otra parte, el sexo ya no tiene por qué estar anclado a una relación sentimental o al amor, sino que es un aspecto más en la vida de los personajes. Carmen tiene múltiples relaciones, unas de pareja y otras no, desde que finalizó su matrimonio. Igual le ocurre a Juan, que mantiene relaciones esporádicas con su vecina. María, por su parte, pasa una noche con Alberto a la vez que mantiene una relación sentimental con Miguel, de quien, como se ha adelantado, dice no sentirse enamorada. De esta manera, en la película no existe una presión de instituciones como la Iglesia o la familia tradicional que impida o perturbe la libre voluntad de los personajes de vivir su sexualidad como desean. Sin embargo, la ausencia de presión de estas instituciones no es óbice para que los personajes sufran las contradicciones provocadas por el choque que se produce entre la educación que han recibido a lo largo de su vida y el pensamiento racional que les lleva a buscar la felicidad mediante el uso y disfrute de su libertad.

En este sentido, es evidente la diferencia entre la nueva comedia y la que, de manera coetánea, realiza Pedro Almodóvar, en la que sus personajes se entregan a la celebración de estos nuevos modos de vida sin disyuntivas entre lo que piensan y lo que sienten. En el cine de Almodóvar, la tensión que aporta la necesidad de llevar o adaptarse a una vida convencional, pese a los cambios experimentados, ni siquiera se consideran. La Luciana de *Pepi, Luci, Bom, y otras chicas del montón*, conquista su

libertad reconfigurando paródicamente su posición, al pasar de un núcleo familiar reaccionario a uno en el que sigue siendo esclava, pero esta vez de acuerdo con códigos de transgresión contraculturales (homosexualidad y sadomasoquismo), propuestos como “normales” en el contexto de la igualadora y plural posmodernidad.

El cambio social en torno a la concepción de las relaciones sentimentales y sexuales también aparece representado en *Opera prima*. Por un lado, la convivencia en pareja no implica la necesidad del matrimonio, tal y como se observa en la relación que comienzan Matías y Violeta. Por otra parte, las relaciones sentimentales ya no implican una unión de por vida: tanto Ana como Violeta ponen fin a sus respectivas relaciones con Matías cuando entienden que no funcionan como deberían. De nuevo, en el caso de la relación con Ana, esto ocurre a pesar de la existencia de un hijo en común, con lo que se produce un cambio con respecto a lo que solía representarse en el cine hasta el momento.

En la película se observan actitudes novedosas en torno a la forma de vivir la sexualidad, de la que los personajes hacen uso tanto en el marco de una relación sentimental como al margen de ella. Por tanto, los personajes viven y disfrutan de su sexualidad de forma libre y sin la influencia opresora de las directrices que marca la moral de la Iglesia católica. Puede que esta situación resulte menos llamativa en el caso de los personajes masculinos. Lo realmente novedoso es que tampoco las mujeres que aparecen en *Opera prima* necesitan justificar la práctica de relaciones sexuales. El caso del personaje de Zoila es aparentemente el más radical, pero de nuevo se asocia al ámbito del espectáculo o del arte, como en *Óscar* y *Carlos*. Violeta, por su insultante juventud, representa más adecuadamente el nuevo modelo de joven de clase media convencional, como se extrae del hecho de que mantenga relaciones sexuales en su segundo encuentro con Matías. De igual modo, es ella la que decide cuándo tenerlas, tal y como demuestra que en la primera cita despida sin problemas a Matías. Violeta es también libre para apoyar emocionalmente a Nicky cuando suspende su examen de violín, aunque le cueste el enfado de Matías.

Los personajes de *Vecinos* también entienden que las relaciones sentimentales no tienen por qué asociarse a un compromiso inquebrantable. Luis y Aurora llevan diez

años conviviendo antes de producirse su ruptura matrimonial; Antonio tuvo una pareja anteriormente; Carlos habla de las múltiples mujeres con las que mantiene relaciones esporádicas; el vendedor de lavadoras es un hombre separado; finalmente, por la manera que tiene de hablar del hombre que busca, es fácil suponer que María Teresa ha tenido relaciones más o menos duraderas que tampoco han funcionado. En este sentido, merece la pena señalar que el estreno de *Vecinos*, en julio de 1981, coincide, con escasos días de diferencia, con la aprobación de la Ley del Divorcio (Ley 30/1981, BOE 20-7-1981). Si en la cinematografía hasta entonces española el núcleo de organización social del individuo era la familia tradicional, y por tanto ésta es inmutable a lo largo del tiempo, en una comedia como *Vecinos* el concepto de “normalidad” cambia. Es por ello que aparecen parejas que se separan, matrimonios sin hijos, nuevas formas de convivencia en pisos compartidos o, si las condiciones económicas lo permiten, la elección de una vida en solitario.

Las contradicciones del tiempo transicional se reflejan, no obstante, en las distintas formas de afrontar las separaciones matrimoniales o de pareja. Por ello, aunque Luis conviene con Carlos en que “no se puede seguir con una chica toda la vida”, en un tono que pretende ser moderno y progresista, en realidad el espectador sabe que se niega a toda costa a separarse de Aurora. Ya a la inversa. Aunque Aurora se ha dado cuenta de que Luis no está preparado para mantener el tipo de relación que ella reclama, vuelve con él sin demasiadas explicaciones. Al lado de los inmaduros Luis y Aurora, el ingeniero informático Antonio y la estadounidense Katty representan a un modelo de pareja más coherente y avanzada en el devenir de sus relaciones.

El tercero de los ejes que se analizan en este apartado, en el marco de los cambios sociales relacionados con las formas de vida de la sociedad española en la Transición, se centra en el estudio de la representación de los roles del hombre y la mujer. El papel que cada uno de ellos ocupa, tanto en su posición social como dentro de las relaciones de pareja o familiares, experimenta modificaciones que son notorias en las tramas narrativas de la nueva comedia sentimental. En el plano íntimo, las transformaciones que operan en las formas de vida y en las expectativas, tienen un

especial calado en el caso de los personajes femeninos. Éstos se adaptan con rapidez y facilidad a este nuevo contexto liberador, tanto en la nueva comedia como en otras películas de la época. Y de una forma muy sutil, como destacan Martín Morán y Díaz López, para el caso paradigmático de la Elena de *Asignatura pendiente*, interpretada por Fiorella Faltoyano, logran “sintetizar la imagen de una mujer nueva que, sin grandes transgresiones políticas o visibles, lograba hacer escuchar su voz como contrapunto” al discurso explícitamente ideológico, pero cuestionable, por hipócrita o ambiguo, de los hombres (2005: 188).

Mientras, los hombres parecen haber perdido su espacio de seguridad, condenados a adaptarse a un proceso de cambio que implica una cierta crisis de la masculinidad. Por otra parte, a esta nueva era en las relaciones entre hombre y mujer, buena parte del efecto cómico reside en que los protagonistas masculinos se empeñan en seguir manteniendo un modelo idealizado y romántico tanto de la mujer como de las relaciones con ellas. La nueva comedia propone, así pues, que son ellos quienes deben reconfigurar su mirada hacia las mujeres que les rodean, que deben cambiar su forma de relacionarse con ellas y dejar atrás esquemas de comportamiento asociados a la falta de comunicación sincera de sus sentimientos, a los celos, las mentiras y las manipulaciones. Actitudes parodiadas y ridiculizadas de manera consciente para subrayar que no tienen cabida en las nuevas formas de relacionarse entre hombres y mujeres de la nueva sociedad democrática. De hecho, en cada ocasión en que persisten estas conductas sus relaciones se rompen o sufren una crisis que les obligará a replantearse esta reconfiguración de la mirada.

Con respecto a la falta de igualdad en la mirada de los hombres con respecto a las mujeres, *Lola, Paz y yo* representa a un Santiago egoísta, hipócrita y manipulador, actuando de un modo que le lleva no solo a fallar en sus absurdo e ingenuos planes, que demuestran los prejuicios y estereotipos en que basa su adolescente relación con las mujeres, sino que provoca que sus compañeras se alejen para siempre de él. Por tanto, a pesar de que Santiago tiene experiencia en cuanto a las relaciones de pareja, la película plantea la necesidad de cambiar su actitud y mirar a las mujeres de igual a igual si quiere madurar en este ámbito.

Ya se ha hablado de la actriz Aránzazu, prototipo en *Óscar y Carlos* de la Zoila de *Opera prima*. En este sentido, la joven asume que el desnudo es una parte más de su trabajo, pero tiene una actitud crítica y tajante en torno a los proyectos a los que presta su imagen y los métodos propios del mundo profesional. En el marco de la forma de relacionarse entre ella y los dos protagonistas, se producen diferencias con respecto al tratamiento que se había otorgado al tema en la tradición cinematográfica española. En primer lugar, Óscar y Carlos buscan establecer una relación sexual con Aránzazu, como si se tratase de un *gag* propio de las comedias de Mariano Ozores o de la comedia sexy tardofranquista. Pero la diferencia más importante radica en que el logro de este objetivo pasa, inexorablemente, por una reconfiguración de la mirada masculina con respecto a la mujer. Cuando ella se niega, no obstante, a desnudarse y les increpa por su falta de profesionalidad, la reacción de ellos consiste en enmudecer. No son capaces de responder nada, a pesar de la verborrea que demuestran a lo largo del cortometraje, el enfrentarse de igual a igual a una mujer les deja paralizados. A diferencia de la comedia comercial popular, las cosas no salen bien porque la actriz pone en evidencia el falso progresismo de los presuntos “realizadores-autores”, y los hombres no salen precisamente airosos, no se les retrata como pícaros vencedores, sino como viejos verdes prematuros que inspiran lástima y desprecio.

No es muy distinto el papel que desempeña el comportamiento de Max y de Alberto en *En un París imaginario*. Max prefiere que Montserrat no le acompañe a un espectáculo alegando la posibilidad de que surjan problemas, manifestando una actitud paternalista. Alberto, por su parte, evidencia una incapacidad para mirar a Montserrat como una persona igual a él, cosificándola como si fuera un objeto sexual. Por si fuera poco, se cree superior intelectualmente a Montserrat por la diferencia de clase que percibe, e intenta manipularla desde esta convicción. La joven accede a tener relaciones, pero el resultado de esta conquista no puede ser más triste y desolador, y así se pone de manifiesto en la última escena del cortometraje, en que los dos protagonistas desayunan tras pasar juntos la noche.

En *Homenage à trois* se presenta a Rosa como una mujer fuerte e independiente y con una intensa vida social e intelectual. En el plano íntimo, es una chica que no duda en poner fin a las relaciones que no la hacen feliz. De hecho, en los

dieciséis minutos que dura el cortometraje, se ponen en pantalla dos rupturas sentimentales (con Emilio y con su amante), además de narrar una tercera (la que se produjo anteriormente con su expareja). Llama la atención la actitud condescendiente con que Rosa trata a Emilio, ya que tiene en cuenta sus extravagancias y sus sentimientos desquiciados pero no entra en su juego. En este sentido, su rol se distancia del tradicional, en el que tienden a presentarse como figuras comprensivas y solícitas en la atención de las necesidades de sus parejas.

En el caso de Emilio, por su parte, se vislumbra cierta dificultad para comprender qué es lo que ha fallado en su relación. Resulta innovador que la solución a los problemas que experimenta la relación de pareja entre Emilio y Rosa requiera una reconfiguración de la mirada masculina y no de la femenina, a pesar de ser una historia contada desde el punto de vista de Emilio. En este sentido, y sumado a otros problemas relacionados con la convivencia y los hábitos personales, en el origen de su relación de pareja existe un problema de comunicación. Así, Emilio se queja de que, durante su relación con Rosa, ha sacrificado sus gustos musicales y cinematográficos, así como ha ocultado su aversión a unas mascotas a las que detesta, ya que piensa que esa es la manera de agradar a su pareja. Emilio no entiende que una relación no puede basarse en mentiras. Por otra parte, cuando Emilio habla por teléfono con su amigo, miente al decir que ha sido él el que ha dejado a Rosa, pero hace creer a su ex que la idea de la ruptura ha sido de ella. En este comportamiento subyace una mentalidad en la que se cree justificada la protección o la manipulación de la mujer.

Es exactamente esta idea la que se plantea en el cortometraje *En legítima defensa*. En vez de comunicar con naturalidad que no quiere seguir manteniendo una relación con cada una de las tres chicas con las que se cita, escoge la vía de plantearles una situación extrema, con el fin de que sean ellas quienes provoquen la ruptura. Por un lado, esto refleja el problema de una mirada igualitaria a la mujer, por parte de los hombres. Por otro, el cortometraje pone en pantalla y legitima el cambio social que se ha producido al plantear como situación límite para las chicas la propuesta de una relación sentimental estable, invirtiendo los roles tradicionales. Este cambio en el rol de la mujer hubiera sido impensable pocos años atrás. Aunque a primera vista puedan resultar superfluos, lo cierto es que detalles como el que las tres mujeres que esperan

la llegada de su pareja estén solas un bar, y que consuman bebidas alcohólicas con total naturalidad, refleja los cambios que se están produciendo en el ámbito de la vida cotidiana.

Por su parte, en *El león enamorado* también se representa una mujer independizada en el plano social, tal y como indica que trabaje en una central nuclear de Benarés. En el plano íntimo, esta chica comparte tiempo y actividades con Kabul, pero rechaza una posibilidad de mantener una relación sentimental tradicional. En el caso de él, a pesar de que tiene cerca a una mujer, no ha llegado a comprenderla, a encontrar la manera de relacionarse con ella tratándola de igual a igual. Es decir, Kabul es capaz de acercarse a la chica, de hablar con ella y de compartir aficiones, pero no consigue entenderla en el aspecto sentimental. El joven piensa que debe hacer algún tipo de gesto romántico o de sacrificio para que ella corresponda sus sentimientos, pero está equivocado. Es su amigo Lorenzo quien le aconseja que no hubiera debido renunciar a aspectos que conforman su identidad por amor, ya que ese no es el camino para mantener una relación. Como alternativa a una relación romántica idealizada *El león enamorado* aboga por un nuevo tipo de relaciones en donde el hombre no tiene que conquistar a la mujer sino mostrarse tal como es, con el fin de establecer una relación en igualdad.

Hasta los dos planos que ponen fin al cortometraje, *Usted va a ser mamá* presenta una relación en la que sus integrantes son dos jóvenes-adultos que tienen cierta experiencia en cuestiones de pareja y que se relacionan como iguales. No obstante, el final de la historia muestra que ambos personajes tienen un punto de inmadurez que les hace flaquear con respecto a su creencia de lo que debe ser una pareja. Una vez más, lo realmente novedoso es que la relación, que está narrada desde un punto de vista masculino, presenta al propio protagonista como el culpable de la quiebra de la pareja. Luis es una persona que tiene problemas con el concepto de compromiso, particularmente con el matrimonio, como se demuestra cuando afirma que, al no estar casado con Carmen, ella no tiene derecho a recriminarle su forma de actuar.

Los largometrajes que conforman el subgénero, de acuerdo con las características propias de un formato de mayor duración que permite profundizar en la psicología de los personajes, abundan y amplían los elementos que ya se habían planteado en los cortos. En *Tigres de papel*, encontramos a tres mujeres (Carmen, María y la vecina de Juan) que desempeñan labores profesionales. Además, las tres comparten su tiempo de ocio junto a un grupo más o menos amplio de amistades, con lo que no restringen su círculo social al entorno de su familia y/o pareja sentimental, ámbito en el que se representan resueltas y seguras de sí mismas. En el plano íntimo, sin embargo, Carmen, progresista convencida, confiesa que tiene problemas para gestionar emocionalmente un entorno de relaciones en completa libertad. Y como contrapunto aparece la figura de fría, materialista y pragmática de María, un personaje que tiene aparentemente muy claro cómo quiere vivir su vida. Así lo demuestra cuando, tras pasar una noche con Alberto, le explica que no tiene intención en retomar una relación que les hacía dependientes y les aislaba socialmente. Asimismo, y como se ha adelantado anteriormente, María afirma no estar verdaderamente enamorada de su nueva pareja y esto no le causa ninguna tribulación moral.

Por su parte, el rol de masculinidad imperante en la época es fácilmente reconocible en el comportamiento de los personajes de Alberto y Juan. Si bien existen matices entre ellos, comparten una mirada no igualitaria con respecto a la mujer. Es constante la actitud de desprecio y la agresividad de Alberto en su forma de dirigirse a María, exceptuando la noche en que mantiene relaciones sexuales con ella. Con Carmen, a medida que avanza la película, se aprecia cómo Alberto utiliza el engaño y la manipulación para alcanzar, de nuevo, el propósito de mantener relaciones sexuales. De estas acciones se extrae que la consecución del acto sexual se halla en la cima de lo que Alberto considera que es el acercamiento a una mujer.

Por su parte, Juan, trata de seducir a Carmen con su discurso intelectual y político. Pero Alberto intenta convertirse en un clon de Juan para conseguir los mismos fines, y la farsa y la hipocresía moral de ambos se descubre como consecuencia de la identificación entre uno y otro, aparentemente tan distintos. De nuevo, y al igual que se había observado en algunos de los cortometrajes, se pone en pantalla una mirada masculina hacia la mujer que conlleva un sentimiento de superioridad intelectual

asociada, a su vez, a una superioridad moral, que desemboca en la incomunicación entre los personajes. En este sentido, los femeninos tratan de acercarse a ellos, de comprenderles. Expresan sus necesidades y su malestar, tal y como ocurre cuando Carmen se sincera con Alberto con respecto al o le pone al corriente de las preocupaciones que le genera Juan con su hijo. Sin embargo ellos no las escuchan, no dan importancia a lo que ellas cuentan o juzgan bajo parámetros intelectuales cualquier situación cotidiana. La insensibilidad y la hipocresía de Juan y Alberto, amigos al fin, unidos a Carmen, pero condenados a mantenerse siempre distantes de ella por sus ideas sobre las mujeres, se pone de manifiesto en la última escena del filme, en la que reflexionan sin sentido no ya sobre la revolución, sino sobre el futuro de la raza humana.

Matías, de *Opera prima*, es una persona que cree en el amor romántico. Lo demuestra cuando expresa que su ideal de felicidad es tener el dinero suficiente como para retirarse en una isla desierta con su pareja sentimental, y ahí es donde se plantea la verdadera dificultad en su relación con Violeta. Matías expresa su creencia de que la mejor forma de relación posible se basa en el aislamiento con respecto del mundo, y esto es algo que Violeta no está dispuesta a admitir. Es por ello que, más allá del enamoramiento inicial, el verdadero reto para los protagonistas es evolucionar como pareja y mantener su relación. El problema ahora no es la guerra de sexos, sino en la falta de perspectiva de Matías para entender a un nuevo modelo de mujer, un patrón que se manifiesta más radicalmente en la previamente idealizada joven chica de clase media urbana de la naciente democracia.

El final de la película es ambiguo respecto a las razones que explican el regreso de Violeta, como ocurrirá en *Vecinos*. Pero lo fundamental es que Matías ha recibido una lección, y el espectador ha de enfrentarse a este hecho. La personalidad posesiva y egoísta de Matías resulta patética, y la causa de sus anteriores fracasos vitales. Finalmente, aunque ya se ha mencionado, resulta llamativo que Matías actúa como un transmisor de valores y roles con Alejandro. Así se entiende que, cuando Matías habla con su hijo de la figura de Nicky y de las dificultades en su relación con Violeta, el niño le haga la observación: “te la va a quitar”, de forma que ya ha recibido e interiorizado esos valores que le hacen cosificar a la mujer. De esta manera se hace patente una

necesidad de reacomodo en la forma de mirar a la mujer para poder mantener relaciones estables en el tiempo, lo que supone un nuevo modelo de masculinidad que, en ocasiones se atisba, pero que aún plantea dificultades.

A su vez, las mujeres que aparecen en *Opera prima*, Violeta, Ana y Zoila, tanto en el plano social como en el íntimo son mujeres extrovertidas, cercanas, directas, seguras de sí mismas e independientes. Están acostumbradas a relacionarse en un círculo que va más allá del que implica el hogar. Desempeñan labores profesionales, tienen diferentes amigos, viajan, etc. A nivel de pareja, hablan con ellos de igual a igual (en ocasiones con superioridad –en el caso de Ana– o condescendencia –como hace Violeta–), les expresan sus necesidades con naturalidad. Es decir, no son figuras enigmáticas a las que se debe descifrar o interpretar. La relación que se pone en pantalla no es la primera ni para los personajes masculinos ni para los femeninos. Todos ellos han tenido experiencias de pareja o de convivencia con anterioridad, aunque éstas no hayan funcionado. Las relaciones sentimentales se desarrollan en un contexto en el que ellas defienden sus intereses. En este marco, cuando no se cumplen las condiciones que ellas exigen para sentirse bien o mantener una relación, se distancian de ellos sin ningún sentimiento de culpabilidad. De esta forma, y como ya se ha analizado, no se muestran signos de presión externa como la religión, la familia o la sociedad. La primera en pronunciarse al respecto fue Ana, al separarse de Matías. En cuanto a Violeta, al principio parece no conceder demasiada importancia al comportamiento celoso de Matías porque no defiende sus opiniones con la misma vehemencia que él. Sin embargo, finalmente se enfrenta a él por sus inseguridades y su afán de inmiscuirse en su vida cuando le reprocha de la siguiente manera: “Yo no necesito a nadie que me elija a mis amigos. Tampoco necesito a nadie que me controle. Y nadie que viva conmigo; sé estar muy bien sola. [...] ¿Por qué te empeñas en joderlo?”. El personaje de León, víctima del desenfreno de Zoila, tampoco resulta menos patético que el de Matías. Por último cabe señalar que *Opera prima* fue deliberadamente ambientada en el año 1978, aunque rodada y estrenada en 1980. Este desfase temporal enfatiza el distanciamiento respecto a modelos masculinos que envejecen muy rápido en aquellos años de vertiginoso cambio social.

En *Vecinos* también se representa un modelo de masculinidad que comienza a ser intolerable debido al cambio social que ya llevaba operando desde varios años atrás. Estos problemas se articulan en torno a tres puntos calientes que tienen que ver con cuestiones relativas a la convivencia, al comportamiento celoso y a la falta de comunicación. Por una parte, en el caso de Luis y Aurora, dificulta la convivencia el que él menosprecie intelectualmente a su mujer cuando se burla de ella por no haber comprendido el desenlace de la película que ven en el cine; en segundo lugar, es Aurora quien lleva a cabo las actividades domésticas. De hecho, una de las vetas cómicas que se explotan a lo largo de la película tiene que ver con esa falta de habilidad de Luis para desenvolverse en estas labores que se ve obligado a desarrollar a raíz de la separación de Aurora: desastres culinarios o dificultades en la utilización de electrodomésticos.

En segundo lugar, los celos afectan a la relación de Luis y Aurora. A Luis le molesta la amistad que se forja entre Aurora y Antonio y, aunque ya se han ido señalando a lo largo del análisis las consecuencias de los celos de Luis, merece la pena enumerarlas aquí por cuanto adquieren importancia vistas en su conjunto. Desde que Aurora saluda por primera vez al nuevo vecino, él se muestra hosco y maleducado y llega a hacer gestos burlones mientras su mujer mantiene una charla cordial con el chico. Más adelante, cuando Luis se ausenta por unos días de Madrid, telefonea constantemente a Aurora para preguntar nimiedades porque sabe que Antonio está cenando con ella. Su inseguridad se acrecienta cuando, a la vuelta de dicho viaje, descubre que la amistad entre Aurora y Antonio se ha consolidado. A partir de ese momento, se comporta de forma paranoica, y llega a sugerir que su mujer le ha sido infiel en su ausencia. A pesar de que esto agota la paciencia de Aurora, que decide poner fin a la relación con Luis, él no reflexiona sobre los errores que ha cometido sino que persiste en su comportamiento. Los celos llevan su trastorno al límite cuando engaña a Aurora al decirle que ha asesinado a Antonio, y así consigue que ella le ayude a encubrir su crimen, lo que les lleva a unirse de nuevo.

En tercer lugar, Luis es incapaz de comunicar sus sentimientos, de dialogar como una persona adulta con Aurora, y recurre a la mentira de manera sistemática para poseer de manera mezquina y ridícula el control de las situaciones. El

comportamiento de Luis se ve arropado por las actitudes misóginas de otros hombres, extendidas en la sociedad: los presentes en la junta de vecinos, el comercial de las lavadoras, etc.

En general, podríamos decir que uno de los núcleos fundamentales de la narrativa sobre masculinidad y relación de pareja en la nueva comedia es el retrato del hombre, del hombre joven, o del joven tardío, como un eterno adolescente que se niega a crecer, a abandonar esa línea confusa que separa la ficción cinematográfica de la realidad. Los personajes masculinos demuestran un incontenible pánico a madurar, a tomarse las cosas en serio. Como ya se ha comentado, el perfil de comportamiento adolescente es una de las constantes más destacables. El engaño, el egoísmo, los intentos ingenuos de manipulación o el gamberrismo deliberado y gratuito, casi siempre con resultados funestos y grotescos, como sucede en *El león enamorado* o en *Óscar y Carlos*, se repite en el diseño de los protagonistas masculinos de cortos y largometrajes de la nueva comedia.

El Emilio de *Homenage à trois* molesta al gato que comparte con su novia, consume alcohol y tabaco, incapaz de controlarse, miente como un niño que es sorprendido en un renuncio sobre quién ha puesto fin a la relación, y planea vengarse puerilmente de Rosa pintando las paredes del apartamento de negro y amarillo. Infantiles también son Alberto y Juan en *Tigres de papel*; uno intentado transformándose circunstancialmente en porrero progre o en militante; otro asustándose y escabulléndose en el episodio del ataque de los ultraderechistas. Matías, de *Opera prima*, también es un perfecto ejemplo de personaje que actúa de manera caprichosa y se vuelve irascible y violento con Nicky, o con el macarra del local de los juegos recreativos (mientras juega para desahogarse, por cierto, en una máquina de *pinball*). Previamente, le hemos visto no tomarse muy en serio su propia paternidad. Antonio en *Vecinos* no parece muy diferente de los anteriores modelos.

Solo Antonio, precisamente en *Vecinos*, la última película del subgénero, es el único personaje masculino que escapa a este esquema y se diferencia del resto, dejando entrever por fin un nuevo tipo emergente de hombre, que desbanca al

inmaduro y neurótico modelo transicional puesto en evidencia por las películas de la nueva comedia.

4.2 Ciudad y cultura mediática: un nuevo marco para pensar la contemporaneidad

En la nueva comedia, la gran ciudad es el escenario en el que se construye una nueva manera de mirar y de contar la realidad, en el que cobran protagonismo cuestiones relacionadas con la nueva cultura joven, hasta ahora ignoradas en el cine español, que tienen que ver con la reivindicación del valor de la intimidad, de las microinteracciones cotidianas, así como con el desarrollo del cambio social, cultural y político. Como afirma David Harvey, la posmodernidad conlleva nuevas formas de experimentar el tiempo y el espacio que terminan por hacerse dominantes, en la medida en que la ciudad ha supuesto, desde siempre, un eje capital en la constitución de “nuevas sensibilidades culturales” (1998: 85-86). La novedad, así pues, es que la ciudad se convierte en protagonista de todos y cada uno de los relatos del subgénero, porque al margen o fuera de ella los personajes no se podrían entender.

Frente a la encorsetada y gris ciudad de los últimos años del franquismo, Madrid es ahora redescubierta como un espacio privilegiado para explorar sensaciones y placeres vinculados a la conquista o reconquista del amor, en clara referencia a la posibilidad o la oportunidad empezar de nuevo, de volver a plantearse la manera de vivir intensamente y en plena libertad. Moverse en un modesto Citroën dos caballos, deambular por las calles, quedar en algún sitio con un amigo o encontrarte o citarte con una mujer, situar a los personajes en la acción de relacionarse con los otros y con los códigos urbanos que compartimos con los otros, son opciones que retratan, al menos de una manera implícita, una ciudad dinámica y llena de vida, en plena transformación cultural. Podría decirse, en síntesis, que son las situaciones en las que se ven inmersos los personajes, sus actitudes y comportamientos, los que definen en cierto modo el espíritu de la ciudad.

La presentación de Madrid no pretende ser espectacular, ni volver sobre localizaciones que representen espacios icónicos. Tampoco es una estrategia que se base en la articulación de planos exteriores, sino en el diálogo entre espacio urbano público y el privado, entre la calle y el lugar que se ha escogido para vivir de una manera autónoma y autosuficiente. La ciudad no se propone, dicho de otro modo, como reivindicación identitaria específica, a diferencia del retrato que tiende a hacer Pedro Almodóvar en sus primeras comedias. Es Madrid, pero podría ser cualquier otra gran ciudad. Cuando los críticos, no obstante, se sorprendan con la nueva mirada hacia lo urbano que destilan los cortos y largometrajes de la nueva comedia, surgirá de inmediato la idea de la reivindicación de Madrid como escenario de un casticismo o costumbrismo actualizado, que tanto molestaría y aún molesta a Fernando Colomo y a Fernando Trueba. Tal y como sucede en el París de la *nouvelle vague*, en el Manhattan de Woody Allen o en la Roma de Nanni Moretti, lo fundamental es que Madrid representa el arraigo a la trama urbana, al encanto que proporciona la libertad de movimientos y el intercambio de escenarios para la socialización.

En las películas de la nueva comedia sentimental se realiza una nueva “lectura” de la ciudad como un texto abierto y dinámico, conectado con la interpretación que hace Harvey sobre las reflexiones teóricas acerca de la ciudad de Walter Benjamin (2005) y Roland Barthes (1990). De esta manera, el ejercicio de las libertades individuales y sociales recién adquiridas, la construcción de una vida al margen de los valores tradicionales, aunque estos aún pervivieran en ciertos sectores sociales, no podría entenderse al margen de este escenario urbano en transición. Buena parte de las películas de la nueva comedia sentimental tienen lugar en espacios interiores, representados como los verdaderos lugares libres y autónomos en los que se establecen los procesos de negociación y desarrollo de la intimidad sin presiones ejercidas desde el exterior.

En *Lola, Paz y yo* aparecen multitud de localizaciones exteriores, que incluyen lugares reconocibles, como la Gran Vía al atardecer o la zona de Ciudad Universitaria, y una gran cantidad de referencias urbanas para las reducidas dimensiones del corto. Un punto de vista que subraya la representación de la capital como un entorno moderno, cosmopolita y repleto de vida cultural. El estudio fotográfico se configura como el

rincón o refugio particular de Santiago y de Tote, en el que planean sus aventuras profesionales y amorosas. De aquí pasamos al retrato paródico y casi sainetesco de la supuesta casa parisina de Montserrat en *En un París imaginario*, que recuerda el claustrofóbico piso que propone Miguel Mihura en su obra *Ninette y un señor de Murcia*, como ya se ha mencionado en otro capítulo. En cierto modo, Colomo se anticipa a Pedro Almodóvar cuando parece insinuar que ya no hay necesidad de viajar a París para encontrar un espacio en el que poner en marcha una nueva cultura urbana. En este piso diminuto, los personajes pueden, no obstante, manifestarse tal como son, con su rebeldía, originalidad o sus contradicciones (es en el interior del apartamento de Montserrat donde verdaderamente se aprecian las actitudes machistas o no igualitarias con respecto a la mujer).

En *Homenage à trois* la ciudad aparece retratada como un lugar complejo y heterogéneo, repleto de vida, con restaurantes vegetarianos, intercambio con jóvenes extranjeros y avenidas pobladas de tráfico en las que uno puede perderse o encontrarse para siempre. Las plazas, las calles y los pubs de *En legítima defensa* muestran un Madrid tranquilo, sosegado, en el que resulta divertido moverse de un lado para otro para vivir experiencias distintas. La gente está muy presente en la calle, disfruta de ella, como también procura hacerlo Óscar en su periplo amoroso. La forma de representar la ciudad en este corto dista mucho de la que aparece en las comedias comerciales populares tradicionales. Ya no es el Madrid de postal en el que la Plaza de Cibeles aparece como un icono recurrente, sino el entrañable barrio de Maravillas o Malasaña el que añade sabor y color a la experiencia amorosa, tal y como ocurrirá con la bohemia Plaza de Ópera en la que se produce el encuentro y reconciliación entre Matías y Violeta en *Opera prima*.

En *El león enamorado* Fernando Trueba vuelve a utilizar el recurso que Colomo emplea en *En un París imaginario*. Aquí ya no se trata de la mítica ciudad del arte, del amor, de las luces, sino de la exótica y legendaria Bombay. Pero queda meridianamente claro para el espectador que estamos en una típica tasca madrileña. Otra vez el cosmopolitismo se opone o se complementa con la reivindicación de del exotismo del Madrid castizo. De un casticismo posmoderno, que juega con los

referentes culturales del orientalismo, tan venerado en la contracultura y el movimiento *hippie* de los años sesenta.

En el cortometraje *Usted va a ser mamá*, aunque se haga referencia en los diálogos a su ubicación en el barrio burgués de Rosales, la puesta en escena vuelve a centrarse en exclusiva en un interior más o menos bohemio, la imagen más paradigmática de los espacios de la nueva comedia. El estilo de la decoración de la vivienda o la forma de amueblarlo se realiza de acuerdo a los criterios de los jóvenes protagonistas, ante el disgusto de la madre de Carmen. Las interminables conversaciones en las habitaciones de las casas de los y las protagonistas vuelven una y otra vez a convertirse en el hilo conductor de las historias, como sucede aquí, en *En un París imaginario*, en *Óscar y Carlos*, o, ya en los largometrajes, en el salón de la casa de Juan o en el estudio / habitación de Violeta, entre otros lugares representativos.

Lo más relevante de *Óscar y Carlos*, no obstante, como ocurre en *En legítima defensa*, la voluntad de fijar las historias y los personajes a espacios muy queridos y frecuentados por los autores de las películas. Son, por así decirlo, sus espacios naturales. Espacios que expresan unas muy concretas señas de identidad. En este caso los protagonistas pretenden citarse con la actriz en el Café Comercial, que se encuentra en la Glorieta de Bilbao, y desplazarse a los alrededores de la Ciudad Universitaria para realizar la prueba de cámara. En la misma Glorieta, justo enfrente del Comercial, se encontraba la famosa cafetería Yucatán que da nombre al grupo de amigos que impulsa la nueva comedia en Madrid, y al que se rinde homenaje en la secuencia del encuentro entre Luis y Aurora en el arranque de *Vecinos*.

En *Tigres de papel*, el primer largo de Fernando Colomo, Madrid es la capital de la libertad recobrada. Y el pulso vibrante de esa libertad se capta, como ya se ha apuntado, en un poco frecuente tono documental. Los tres protagonistas hacen una especie de viaje en el tiempo cuando se desplazan a la periferia sur obrera, en el pueblo-barrio de Villaverde, para asistir a un mitin político en el que la fiesta republicana vuelve a estar presente en las calles de la gran ciudad. Pero en realidad, no se oculta que en esta misma ciudad, esa alegría tiene algo de artificial y de efímero (por no contar con la amenaza que suponen las acciones de la ultraderecha). Porque la

verdadera conquista de la libertad tiene lugar en las duras negociaciones y en los descarnados duelos dialécticos que se desarrollan en el interior de las viviendas de los protagonistas. Como si todo se jugase, en última instancia, en un combate cuerpo a cuerpo, en el ámbito de las relaciones personales y privadas, en el que mujeres y hombres establecen un nuevo lenguaje, una nueva manera de dialogar y de convivir en una realidad cambiante, en el que los prejuicios y los estereotipos sociales quedan en entredicho.

En *Tigres de papel* todavía está muy presente la cuestión política, de manera explícita, y por ello los espacios reflejan también la oposición entre clases sociales distintas, entre clase media baja (el piso de Juan) y la clase media alta o burguesía (el piso de Alberto y María y el chalet de la sierra en el que se celebra la reunión del grupo que surge del viaje a Italia), pero esta diferenciación ya no es eficaz, desde un punto de vista narrativo, dos años después, en *Opera prima*.

El Madrid de la primera película de Fernando Trueba es una ciudad cálida, terapéutica y divertida, en la que habitan personajes variopintos y pueden suceder muchas cosas, y en la que siempre es posible encontrar un lugar para escapar de la depresión y los problemas domésticos, o para disfrutar de la compañía de los amigos (los billares, los bares, la casa de Campo, la pista deportiva de la Ciudad Universitaria, la parcela del amigo, etc.). La ciudad marea con su ritmo vertiginoso y alocado, pero también se convierte en un excelente refugio. Nadie tiene tiempo de aburrirse en Madrid, ciudad por la que pasan importantes escritores y artistas de todo el mundo, como Warren Belch o Ingmar Bergman, o en la que están de paso estudiantes cosmopolitas que se mueven fuera de España con sorprendente naturalidad (Londres, Nueva York, Los Ángeles, Salzburgo o Lima son citados como lugares ya visitados o pendientes de conocer en un futuro que no parece lejano).

En *Vecinos*, Alberto Bermejo procede a desplazar el centro geográfico de gravedad de los personajes de la nueva comedia, en consonancia con su evolución socioeconómica. Si los barrios del viejo centro de Madrid habían constituido el marco en el que se movía una juventud repleta de incertidumbres y de ilusiones, que pretendía rehacer sus vidas en condiciones precarias, modestas o relacionadas con una

concepción bohemia de la vida, aquí los protagonistas, más adultos jóvenes que jóvenes a punto de convertirse en adultos, ya se instalan en viviendas nuevas de la periferia, construidas para una clase media profesional en expansión. *Vecinos* nos deja algunos guiños al Madrid de los setenta, el original de la nueva comedia, pero apunta finalmente hacia un modelo de ciudad distinto, que está presente en comedias urbanas más sofisticadas de los primeros años ochenta, como *Pares y nones* o *Sal gorda*.

No se puede entender la ciudad, por otro lado, sin abordar cómo se asocia la realidad urbana de aquel momento con un nuevo modo de entender la cultura, en un contexto en el que la vida cotidiana comienza a tener más que ver con preferencias, hibridaciones y apuestas en los estilos de vida que con diferencias de clase o de ideología, entendida ésta en el sentido marxista tradicional. Esta nueva organización social simbólica, que Benedict Anderson denominó “comunidades imaginadas” (1993), está conectada a nivel global a través de la importación y exportación cultural. La representación en los filmes del subgénero de la cultura mediática global en sus distintas manifestaciones, constituyen el primer eje de análisis dentro de esta categoría.

En *Lola, Paz y yo* los protagonistas dedican parte de su tiempo de ocio a la asistencia al cine. En el caso de la película a la que se hace referencia en el cortometraje cabe señalar su origen estadounidense. Por otra parte, también aparece el consumo de música, que a su vez ofrece información sobre características de los personajes y los posiciona en un estrato cultural y social determinado. En este sentido, cuando Santiago lleva a Paz al piso, enciende un aparato en el que se escucha un ritmo de *jazz*. Estas elecciones en el consumo cultural, amén de la apariencia de los personajes, como se adelantaba, les diferencia de los referentes que aparecen en las películas de la tercera vía, el cine *underground* o el cine quinquí. Por otra parte, ya se aprecia en este cortometraje una característica que enfatiza la importancia de la cultura para estos personajes y que se va a repetir en las diferentes películas del subgénero: los personajes no solo consumen estos productos, sino que se mueven o

pretenden moverse en ambientes cercanos a la industria cultural. Santiago y Tote estudian la rama de Imagen de la Licenciatura en Ciencias de la Información, en la Universidad Complutense de Madrid. En *Óscar y Carlos*, los tres personajes que aparecen se dedican de una forma u otra al mundo del cine y pretenden vivir de él.

Por otra parte, se deduce una importante cultura cinéfila en sus conversaciones, el conocimiento de publicaciones especializadas en materia cinematográfica y un nivel intelectual que podría situarse al del nivel de los críticos a los que hacen referencia. A su vez, no obstante, los personajes se muestran conscientes de que cada publicación emite un discurso concreto y que cada uno de éstos supone una visión de la actividad cinematográfica. En este sentido, la perspectiva de la industria y la loa al cine norteamericano se encuentra en la revista *Fotogramas*. Por otra parte, se identifica el apoyo a un cine abiertamente ideológico y combativo del sistema político y social en *Positif* o *Contracampo*.

Finalmente, los protagonistas identifican una tercera perspectiva del cine, como una manifestación artística, en la que priman la estética y los aspectos formales en la publicación *Cahiers du cinema*. Incluso detectan las incoherencias internas entre el discurso que emiten las distintas publicaciones a nivel editorial con respecto a los contenidos que aparecen desarrollados a través de artículos concretos. En este sentido, Óscar y Carlos se indignan ante el hecho de que en una misma revista se realiza un reportaje divulgativo sobre el *star system* de Hollywood para, unas páginas más adelante, instar al lector a consumir cine español. A su vez, citan a críticos de cine de reales, como Jesús González Requena (al que se refieren como *Requenilla*), que en ese momento ocupaba el puesto de secretario de redacción en Madrid de la revista de cine *Contracampo*. También nombran a Juan Carlos Rentero, que escribía en aquellos años para la revista *Dirigido por...*

A esto hay que añadir una mirada paródica respecto a la “pose” de aquellos que se dedican a la profesión cinematográfica en sus diversas vertientes. Óscar y Carlos se hacen pasar por dos “cineastas independientes” en su cita con la actriz, mimetizando códigos lingüísticos, estéticos y culturales en su versión más estereotipada. Para convencer a la actriz, los pseudorrealizadores hacen referencia

tanto al cine *underground* americano como a su condición de primos de [Elías] Querejeta. Óscar pretende quedar con la estrella, además, vestido de chaqueta de pana y jersey de cuello alto, ironizando así sobre la imagen intelectual de los realizadores-autores de la época. En la versión posterior, se dicen amigos de Roman Polanski e indican a Nastassja que les reconocerá en su cita porque llevarán “abrigos de pieles y un equipo móvil de vídeo”. Los protagonistas ponen de manifiesto, en definitiva, una actitud muy posmoderna, descreída e irónica, respecto a posiciones maximalistas o totalizadoras de los discursos que pretende construir la crítica. La indignación, fingida o exagerada, por la tendencia de cierto periodismo cinematográfico a frivolar sobre la “pureza” creativa de la industria, forma parte también de este juego provocador, y se incluye también en el *remake* del corto de 1982.

La identidad relacionada con la cultura también supone un aspecto importante en la vida de los personajes de *En un París imaginario*. En el apartamento suena una música diegética interpretada por Charles Aznavour. Conviene no olvidar que la nueva comedia sentimental establece ciertas analogías con la *nouvelle vague*. De esta manera, se produce un contraste entre el sofisticado imaginario del nuevo cine francés y la precaria evocación de “lo francés” que se hace en el corto, sin aportar exteriores y ambientándolo con una canción que es la versión, en español, de la canción *Qui? (¿Quién?)*, muy parecida a cualquier otra balada que pudiera cantar Raphael, sin ir más lejos. La puesta en escena evidencia enseguida la impostura de cualquier intento por plantearse desde Madrid cómo puede ser la vida en el avanzado y moderno París de mediados de los años setenta, el abismo cultural que media entre ambas realidades.

Por otra parte, a Montserrat también le interesa el teatro, como demuestra el que adorne una de las paredes de su apartamento con un cartel de *L'affaire des poisons (El caso de los venenos)* (Victorien Sardou, 1907). En el caso de Alberto y Max, los jóvenes se encuentran en París por el placer de conocer la ciudad y con el objetivo de disfrutar de su oferta cultural. Por ello Max asiste a una visita llamada “París insólito”, mientras que Alberto está interesado en visionados cinematográficos a los que no tiene acceso en España. Además, la presencia del cine en la vida de Alberto queda patente cuando menciona el parecido de Montserrat y Claudia Cardinale en una

foto. Finalmente, la fotografía artística es uno de los intereses de Max, como implica el que el chico y Montserrat se conocieran en el Retiro en Madrid porque él se encontraba haciendo fotografías y pidió a Montserrat que posara para una sesión.

En *Homenage à trois* también se representa la importancia de las prácticas culturales en las vidas de sus personajes. En la casa de Emilio y Rosa, pese a tener un mobiliario escaso, se observan estanterías repletas de libros, discos, un tocadiscos y un televisor. Estos productos culturales no sólo tienen importancia a nivel visual, como atrezzo, sino que se hace referencia a ellos a lo largo de las conversaciones entre los personajes. Los libros de cada uno son importantes para entender cómo definen su propia identidad y en qué momento se encuentran de sus vidas. En primera instancia, se identifican los libros y los discos que Rosa ha escogido para llevarse en la primera fase de la mudanza. Emilio, por su parte, se refiere al cine como una actividad que pretende retomar tras haber renunciado a ella durante el tiempo que duró su matrimonio.

Emilio se separa de Rosa al tiempo que se separa de libros y discos revolucionarios o feministas. A diferencia de Rosa, él se posiciona como consumidor de cultura popular mediática de evasión, desvinculada directamente de cuestiones políticas, y representada a través de la novela *El grito de la lechuza* (1962), de Patricia Highsmith, o del cuadro de Marilyn Monroe en el cuarto de baño. En *El león enamorado* también se representa la importancia del consumo cultural y, a la vez, éste se utiliza para aportar información sobre la psicología del personaje protagonista. Kabul relata a Lorenzo las actividades que compartía con su enamorada, entre las que se encontraba ver películas del realizador japonés Kenji Mizoguchi, paradigma de un cine abstracto y metafísico que inspira algunas de las tendencias exóticas y orientalizantes del nuevo cine francés. Como sucede con el Emilio de *Homenage à trois*, Mizoguchi se convierte en metáfora de una concepción moderna del cine, o de una pose intelectual que empieza a resultar cargante y aburrida. En la misma línea, Matías enamorado, deja plantado a Ingmar Bergman en *Opera prima* en el aeropuerto de Barajas.

En *Usted va a ser mamá*, tanto la decoración de la casa en la que conviven Luis y Carmen, en donde se aprecian fotografías de películas en las paredes, como el hecho de que compartan su tiempo libre leyendo, demuestra el interés que a ambos personajes les suscita uno consumo cultural apasionado y militante. Por otra parte, tal y como ocurre en otras películas del subgénero, Luis es un intelectual, un crítico que trabaja para un periódico.

En *Tigres de papel* Juan denuncia el lastre que ha supuesto para los personajes, y para la sociedad española en general, la existencia de la censura franquista en aspectos culturales y la utilización alienadora del “aparato mediático”. Juan manifiesta una postura contraria a los medios de comunicación de masas basada en los presupuestos de la teoría crítica marxista, desde la perspectiva de teóricos como Theodor Adorno o Herbert Marcuse. Desprecia la televisión y no le gusta que su hijo consuma los programas que ofrece el medio, al que califica como “máquina de fabricar idiotas”. Implícitamente, si tenemos en cuenta el dibujo de los personajes y su evolución a lo largo de la película, Fernando Colomo establece una comparación entre un medio como la televisión y la capacidad de los aparatos discursivos de los partidos revolucionarios para “idiotizar” a sus militantes (nadie sabe ya, a estas alturas de la crisis de los macrorrelatos, parece insinuar Colomo, quiénes son, de qué lado están los tigres de papel, o si toda la realidad entera es de papel, un mero simulacro, como insinúa Baudrillard). De ahí la dureza hacia *Tigres de papel* por parte de una crítica militante que tal vez se sintiera parodiada.

Dejando a un lado las opiniones de Juan, que se diferencia del resto de personajes por la importancia que otorga a la lucha política como eje vital, el consumo cultural se presenta como un elemento transversal a la sociedad. Así, por ejemplo, Alberto compra un libro sobre la revolución china y María comienza a leerlo aunque no esté interesada en dedicarse a la lucha política. Otra muestra se encuentra en la aparición de un manifestante comunista que, a su vez, es cantautor flamenco, género musical que los policías asocian como afín al régimen, por lo que no sospechan que el intérprete era uno de los militantes a quienes que perseguían. Incluso el propio Juan es consciente de que la mentalidad y la identidad de su vecina, también llamada Carmen, no están tan delimitadas por el trabajo que desempeña como por su formación e

intereses personales, como demuestra el hecho de que decida gastar el dinero que obtiene de su labor como asistente doméstica en viajes a Oriente.

En *Opera prima*, casi todo orbita alrededor de la cultura y del trabajo intelectual. Matías y León son periodista y fotógrafo especializados en reportajes culturales. Violeta y Nicky estudian en la Escuela Superior de Música, componen e interpretan, y se muestran muy selectivos y activos en el consumo de productos culturales. Tanto Warren Belch, Zoila Gómez forman parte de la galería de personajes secundarios con los que toman contacto a través del mundo profesional. Todos ellos están interesados en cuestiones relacionadas con el universo de la cultura. Matías necesita hacer continuamente gala de sus conocimientos, generalmente a mediante reflexiones críticas repletas de citas y de argumentos muy subjetivos, delirantes y grotescos, tan de trazo grueso que uno no sabe si van en serio en broma. En su apocalíptica visión de una modernidad en declive no se detiene ante nada: literatura, pintura, cine europeo, teatro o música, el terreno propio de Violeta y Nicky, en el que Matías se inmiscuye para pontificar sobre clásicos como Mozart o Beethoven, o modernos como Penderecki o Sotckhausen, especialmente para desprestigiar las composiciones inconclusas, abiertas y asonantes de Nicky. El mismo tic utiliza a veces León, al citar la decadencia de la filosofía de Jean-Paul Sartre, y de paso del mayo francés, cuando habla del rumbo de los nuevos tiempos.

En *Vecinos*, una vez más la cultura tiene una gran importancia en la configuración de la identidad de los personajes. Las profesiones a las que se dedican los protagonistas, tanto Luis (profesor de filología inglesa) como Aurora (en una librería) están relacionadas con profesiones vinculadas a la actividad intelectual. Además de ellos, la profesión que desempeña Antonio (ingeniero informático), transmite un aire acorde a los nuevos tiempos en los que la información y la comunicación constituirán las bases de una nueva era social. Por otra parte, el cine tiene una gran presencia en la vida de los personajes. Hasta en tres ocasiones se llega a hablar de la asistencia a una sala cinematográfica a lo largo de *Vecinos*, y no solo o de manera exclusiva relacionándolo con la cinefilia tradición –Aurora y Luis van a ver *El imperio contraataca*–. En la nueva casa de Luis no hay muebles, pero si resultan imprescindibles la radio, el tocadiscos y el televisor. Tampoco falta, en este caso, como

ocurre en *Opera prima*, la lectura diaria del periódico *El País*, claramente vinculado a una línea editorial progresista de prestigio intelectual, en aquel momento.

Un segundo eje de análisis, parte de la idea de la conexión generacional y cultural que se establece entre los personajes que aparecen en las películas del subgénero y sus propios creadores, en muchas ocasiones guionistas, productores y realizadores al mismo tiempo o en funciones intercambiables. Por tanto, la presencia de la cultura mediática nos habla en cierta forma de una cosmovisión o *Weltanschauung*, de una manera de observar y de contar la vida, tal vez compartida también con los espectadores más fieles a este tipo de películas, que ya no es solo resultado de la dramatización de la propia experiencia, o del seguimiento de los códigos de unos determinados maestros, o de una escuela o estilo concreto, sino la plasmación de una conciencia ecléctica que tiende a crear parafraseando, citando u homenajeando otros textos, en la antimoderna o posmoderna línea de un nuevo realismo que se construye a partir del consumo, la reinterpretación y el reciclaje cultural.

Todas las películas del subgénero comparten, en mayor o menor grado, un tono naturalista, una vocación de verosimilitud en los personajes y las situaciones que trata de diluir las fronteras entre realidad y ficción, entre la vida y la obra del autor y, por tanto, pone en cuestión conceptos binarios provenientes de la epistemología moderna, para reflexionar en torno a la realidad “intelectualmente construida”. Las historias y los personajes que aparecen en las películas del subgénero están extraídos de la calle, pero no en el modo en que lo hacía el costumbrismo o el neorrealismo, ni siquiera de una forma similar a como lo pretende hacer años atrás, de manera poética, la *nouvelle vague*, tantas veces inspiradora. La realidad ahora es un conglomerado poliédrico y fascinante que tiene que ver, como hemos visto, con el consumo cultural, con una cultura mediática de carácter híbrido en el que se cruzan categorías antagónicas (local y global, tradición y modernidad, etc.), y que toma el relevo de los usos y de las prácticas culturales castizas de antaño. La relectura y el concepto de una ficción que puede ser concebida como un mero juego metatextual (relecturas e

hibridaciones de comedia clásica, cine negro, cine mudo, *nouvelle vague*, costumbrismo, etc.) distingue esencialmente el cine de la nueva comedia de otras tendencias con las que se le ha asociado en algún momento, por el mero hecho de inscribirse en un contexto transicional: *landismo*, tercera vía, cine quinquí, cine *underground*, etc.

Con respecto al cine de la *nouvelle vague*, cabe recordar las escenas, de estilo cuasi documental, con que empiezan *En legítima defensa*, *Óscar y Carlos* y *Opera prima*. De un modo similar funciona el tipo de personajes que aparecen, y de los que ya se ha hablado anteriormente: chicos y chicas jóvenes, de clase media, que viven en una gran ciudad como Madrid, y que se dedican a actividades propias de la gente de su edad, con lo que es posible trazar su evolución de acuerdo al paso de los años. En este mismo sentido se interpreta la opción de nombrar a los personajes de varias de las películas con el nombre de pila del actor que los interpreta, tal y como sucede en los casos de *Lola, Paz y yo* (Lola y Paz), *Óscar y Carlos*, *Homenage à trois* (Emilio), *En legítima defensa* (Óscar, Aurora, Malala, Beatriz) y *Tigres de papel* (Carmen).

Por otra parte, al igual que ocurría en las películas de la *nouvelle vague*, y de acuerdo a este cuestionamiento entre las fronteras de la vida y la ficción, todos los directores del subgénero dejan marcas de sí mismos en sus películas, de forma que establecen un vínculo claro entre ambos. Aunque ya se analizaba a nivel fílmico, vale la pena recordar cómo Miguel Ángel Díez lleva a cabo esta operación a través del título de su cortometraje, identificándose en primera persona con uno de los vértices del triángulo amoroso de *Lola, Paz y yo*. Fernando Colomo también recupera esta idea en su cortometraje *En un París imaginario*, en el que hace referencia a la propia construcción de la película en un lugar que no es París. Fernando Trueba, a su vez, realiza esta misma operación tanto en *Óscar y Carlos* como en su *remake*, en donde un intertítulo que precede al desarrollo de la historia informa de las dificultades experimentadas en la creación del cortometraje; es decir, de la intrahistoria, de aquello que no se ve, pero que también forma parte de la película.

En *Homenage à trois*, por un lado, Trueba realiza un juego de palabras con el propio título y la historia que va a desarrollar. Por otro, Trueba divide el cortometraje

en tres partes, otorgando a cada una un título irónico, de forma que pone en evidencia las convenciones que rigen para la construcción de la verosimilitud en el relato clásico. Finalmente, en *Opera prima* realiza un juego de palabras con el título, que apela al grado de parentesco entre los protagonistas, el lugar en donde se reencuentran y viven su historia de amor y la condición de primer largometraje que firma el director. Desde sus propios títulos, las películas se plantean como un juego intelectual.

Las referencias al cine mudo y al *slapstick* son muy apreciables en varios de las obras que componen el corpus de análisis, principalmente en aquellos que firman Trueba y Bermejo. Charles Chaplin, Buster Keaton, Laurel y Hardy o los hermanos Marx, son las principales referencias. En el caso de Trueba, cabe señalar los anteriormente citados intertítulos que se incluyen en *Óscar y Carlos*, que simulan el estilo rimbombante de las presentaciones de las películas de aquellos años. En *Homenage à trois*, por su parte, se encuentran elementos como el *gag* basado en el humor visual, la congelación de la imagen con que finaliza el cortometraje, o el *foxtrot* que compone la banda sonora. Esto mismo sucede en *Opera prima*, en donde destaca, por su contraste con el tono general de la película, la secuencia en la que se narra el comienzo de la relación sentimental entre Matías y Violeta, o la del conservatorio de música, en la que Matías agrede cobardemente a Nicky.

Algo similar veremos en *Vecinos*, en la secuencia que contrapone el ritmo de vida de Luis con respecto al de Aurora, así como en el resumen que enfatiza la difícil convivencia entre la pareja protagonista tras la vuelta del viaje de Luis. En cualquier caso, el humor visual es recurrente en la película, como sucede con los equilibrios que Antonio realiza al descargar la furgoneta con su mudanza, los excéntricos ejercicios físicos que practica el vecino deportista o el que Aurora abandone a Luis en mitad de un atasco y dentro de un coche el protagonista no sabe conducir. En esta película, tal vez en la que más notable resulta esta revisión de los elementos asociados al cine mudo, también los títulos de crédito recuperan el estilo de los utilizados en aquellos filmes. El inmutable y repetitivo gesto del ligón interpretado por Óscar Ladoire en *Legítima defensa*, de Fernando Trueba, con guión de Manuel Marinero, también recuerda sin duda al humor seco de Buster Keaton.

Sin embargo, tal vez el modelo que más ampliamente comparten todas estas comedias, a través del reciclaje de arquetipos y elementos narrativos, sea el que pertenece a la comedia clásica norteamericana, con lo que se establecen anclajes metatextuales con las comedias de Billy Wilder, Howard Hawks, Ernest Lubitsch, Frank Capra, George Cukor o Stanley Donen. Así ocurre, además de sus referencias al nuevo cine francés, con la figura del triángulo amoroso, que supone un elemento común a un gran porcentaje de las películas del subgénero: *Lola, Paz y yo*, *Homenage à trois*, *En legítima defensa*, *Tigres de papel*, *Opera prima* y *Vecinos*. De igual modo, los directores de estas películas plantean la elección del final feliz para sus obras como una relectura de los cánones de la comedia clásica, pero inscritos en un estilo con vocación naturalista. A la vez, tal y como declaró el propio Trueba (Castro, 1980), con esta decisión tratan de rebelarse contra el final trágico, melancólico y/o abierto que llegó a ser una convención más en el cine de la modernidad y que consideraban que se había convertido en la nueva “normalidad”.

En esta circunstancia se aprecia, de nuevo, el cambio generacional, el camino de transición emprendido hacia una estética que ya es o tiende a ser posmoderna. Este final feliz –en ocasiones con matices– articula los desenlaces de los cortometrajes *En un París imaginario*, *Homenage à trois*, *En legítima defensa* y *El león enamorado* y, de nuevo, los tres largometrajes que integran el subgénero: *Tigres de papel*, *Opera prima* y *Vecinos*. Además, es frecuente encontrar situaciones de enredo o malentendidos, paradigmáticas de este tipo de cine. Ocurre en *Lola, Paz y yo*, con los intentos de Santiago por consumar una relación sexual con alguna de las chicas, en *En un París imaginario*, cuando Alberto se da cuenta de que Montserrat era consciente de su intento por engañarla. En *Homenage à trois*, cuando Rosa se entera de que su nueva pareja no quiere vivir con ella o en *En legítima defensa*, con la repetición del engaño de Óscar a las tres chicas. En *Tigres de papel* también se trabaja esta idea del equívoco con la dosificación de la información respectiva a la relación entre Carmen y Alberto.

En *Opera prima* se producen una serie de desencuentros en los momentos previos a que Violeta abandone su estudio y emprenda el camino al aeropuerto, con el fin de volar hacia Perú. Esta concatenación de coincidencias derivan en otro elemento icónico en las comedias románticas: la persecución de la persona amada para impedir

un desenlace irreversible, sea este un viaje, una boda, etc. (añadiendo el célebre esquema del *Griffith's Last Minute Rescue*, o desenlace en el último minuto). Este juego con la información que se ofrece al espectador, a su vez, juega un papel importante, en una escena paradigmática de *Opera prima*, la ya mencionada en que Matías a Nicky. En ella, Trueba juega con la relación que se establece entre los datos que se ponen en pantalla y aquello que tiene lugar fuera de campo, reinterpretando así el famoso “toque Lubitsch”. Finalmente, en *Vecinos*, desde la primera secuencia de la película está presente la manipulación de la información, a través del punto de vista del narrador/Luis. Así se observa a través de la falsa espera del protagonista a su mujer o las También se introducen elementos procedentes del género negro y del suspense, que responden a la necesidad de hacer referencias a los gustos literarios y cinéfilos de una nueva generación. La revisión y reivindicación que los autores de la *nouvelle vague* hacen del cine negro y el policíaco clásico, y el auge de la novela negra en toda Europa, se convierten en tendencia a lo largo de los años sesenta y primeros setenta. En España, la incorporación de esa tendencia entrañaba un signo inequívoco de modernidad. Iván Zulueta ya hacía este tipo divertidos homenajes en el programa televisivo *Último grito* (TVE2, 1968-1970), y los hará en su primer largometraje, *Un, dos, tres... al escondite inglés* (1969). La primera de estas referencias intertextuales, no proviene del cine, sino de la literatura. Se encuentra en *Homenage à trois*, con el hurto por parte de Emilio de la novela *El grito de la lechuza*, de entre los libros que Rosa tiene preparados para llevarse. Publicada en 1962, la novela fue escrita por la estadounidense Patricia Highsmith, una de las grandes figuras de la novela de suspense, entre cuyas obras es autora de *Extraños en un tren* (1950), que fue adaptada para la gran pantalla y dirigida, solo un año después, por Alfred Hitchcock (*Strangers on a train*, 1951). Highsmith fue entrevistada para el suplemento “Libros” de *El País* (actual *Babelia*) por unos jóvenes Fernando Trueba y Óscar Ladoire, que en el verano de 1980 no dudaron en desplazarse en coche a la casa de su admirada escritora en Suiza con lo que fue, tal vez, la primera presentación al gran público español del personaje (Vila Matas, 2011).

Por otra parte, el título del cortometraje *En legítima defensa*, muy del estilo de un filme de género negro, utiliza un concepto proveniente del Derecho Penal para

dotarlo de un carácter irónico, ya que aplica la idea de justificación de la acción de engañar a un personaje que mantiene relaciones a la vez con tres mujeres, con el fin de “proteger” o “defender” su condición de don Juan de barrio. En *Tigres de papel* se reinterpretan las claves del género negro en la escena en que Alberto sufre la agresión de un grupo de ultraderecha. Como ya se analizaba en el marco del estilo cinematográfico de la película, la apariencia de los atacantes, así como el lenguaje, los modos y gestos con que se comunican, remiten al imaginario del cine negro. Sin embargo, de nuevo estos elementos se pasan por el tamiz de un humor que se torna agri dulce, ya que mientras que reciben el ataque, Juan, instigador de la actividad, se encuentra a unos metros de ellos, indemne, cuando su función era, precisamente, vigilar para que no se produjera esta situación. Cabe recordar que Fernando Colomo ya puso en práctica la marca del cine negro o de suspense en su delirante *Pomporrutas imperiales*, y que en 1980 estrenará *La mano negra*, una mezcla de cine negro y comedia con guión firmado por él mismo y Fernando Trueba, protagonizado por Joaquín Hinojosa, Carmen Maura y Antonio Resines.

En *Opera prima*, en primer lugar, se encuentran referencias al género negro a través de la novela que Matías está escribiendo, la cual establece diversas conexiones con la propia trama de la película, como ocurre con la inclusión del elemento del veneno con el fin de asesinar al personaje antagonista. Como se ha mencionado anteriormente, se realiza un homenaje al cine negro mediante el recurso de “toque Lubitsch”. Además del componente narrativo, para la caracterización de Matías en esta escena se utiliza una gabardina, guantes de piel y unas gafas de sol que le cubren el rostro, lo que le acerca a la estética que utilizaban los personajes de este género. Sin embargo, con esta escena, se revisita el cine clásico negro norteamericano en un tono irónico y en clave de humor.

En *Vecinos* se aprecia un homenaje al cine de Alfred Hitchcock, sobre todo cuando se introduce la trama del falso crimen. Bermejo modifica la caracterización habitual de Luis, que ya hace Trueba con Matías, para acercarla a la apariencia de los personajes de estas películas. En concreto, lo lleva a cabo a través del uso de una gabardina y un periódico en formato sábana y en lengua inglesa que cubre gran parte de la cara del personaje, y mediante el cual, supuestamente, el protagonista se

pretende informar de si hay sospechosos del asesinato de Antonio. De esta manera, se realiza una revisión irónica, rayana en la parodia, de los elementos estilísticos de género, como cuando se utilizan planos picados o contrastes luz/sombra característicos de la iluminación dura del cine negro.

Ya se ha comentado antes, además, el aire de “nueva comedia” que respiran las películas de Colomo, Trueba y Bermejo, y que recuerdan por tantas razones a las situaciones y diálogos de Woody Allen y otros referentes cercanos, como las películas italianas de Moretti o Troisi. En Óscar y Carlos, los actores dirigen imaginariamente a la actriz mirando directamente a cámara. Este tipo de broma remite a un humor similar al que ya utilizaba el grupo británico *Monty Python*. En la transgresora película *Se armó la gorda* (*Monty Python And Now For Something Completely Different*, Ian Macnaughton, 1971), donde se recogen los *sketches* más exitosos de las dos primeras temporadas de su programa televisivo *Monty Python's Flying Circus* (BBC, 1969-1974), se incluye el episodio *Full Frontal Nudity*, en el cual se incluye famoso *sketch* *Dead parrot*. Aquí aparece una broma que toma como base un desnudo que en realidad no existe, al igual que el del personaje de Aránzazu/Nastassja, que aunque hubiera accedido a las peticiones de Óscar y Carlos, se encuentra situada fuera del plano que recoge la escena, por lo que el desnudo le es escamoteado al espectador, que no tiene más remedio que contemplar la puesta en escena como una especie de censura malintencionada. También Woody Allen rompe la cuarta pared, en la tradición de la *nouvelle vague*, cuando sus personajes/actores se dirigen al espectador para realizar acotaciones sobre el guión o la historia, o cuando Alvy Singer, el protagonista masculino de *Annie Hall*, se transforma en pantalla en el cómico Woody Allen para interpelar al mismísimo Marshall McLuhan. Por otro lado, el patetismo y los torpes gestos del Allan de *Sueños de un seductor* (*Play it again, Sam*, Herbert Ross, 1972) recuerdan sin duda al personaje de Matías en *Opera prima*.

El análisis del cinismo y del humor que sobrevuela tanto en los discursos que plantean las películas como en la propia concepción de las obras, es útil para comprender de qué manera estaba cambiando la actitud de la juventud transicional respecto a las convenciones sociales y culturales que tradicionalmente habían sido hegemónicas hasta mediados de los años setenta. En este sentido, resultan

esclarecedoras unas declaraciones que realiza Trueba, en las que recuerda: “Íbamos [Óscar Ladoire, Alberto Bermejo, Juan Molina Temboury, Antonio Resines y él mismo] al Yucatán para demostrar nuestro desprecio al Café Comercial, un lugar lleno de progres con barbas y chaquetas de pana. En el Yucatán no había más que secretarias, lo que nos parecía muchísimo más sano” (Alonso, 1997: 59). La crítica social, en ese caso, no se dirige tanto o solo hacia comportamientos y actitudes propios del franquismo o de un pensamiento conservador, sino también hacia las formas de una progresía que empieza a parecer ridícula por sus tics y gestos pautados, encerrada en el laberinto de sus propios dogmas.

4.3 Del desencanto a la razón desencantada. Comedia y discurso político

El análisis del cambio social viene de la mano, en la Transición, del cambio político. Y en este apartado nos interesa resaltar los matices de las lecturas ideológicas, más implícitas que explícitas, que propone la nueva comedia. Fundamentalmente por dos razones. En primer término, como subraya Manuel Trenzado Romero, porque las “películas que tratan *directamente* (en cursiva en el original) temas relacionados con la transición democrática –o que sin abordar directamente tal asunto tratan cuestiones políticas diferentes y de otros periodos históricos– suponen un número relativamente escaso en relación al total de la producción” (1999: 39). Es decir, que el espectro de películas que hablan sobre la realidad social de aquel momento no es tan amplio y, por tanto, la nueva comedia adquiere un particular relieve para abordar el estudio de la sociedad española de la época. Sobre todo si, como afirma también Trenzado, lo verdaderamente apreciable es que los medios, incluido el cine que consigue conectar con el público, se configuran como una “agencia socializadora de mayor importancia que las tradicionales” (1999: 29).

En segundo lugar, cabe recordar que los análisis sobre la relación entre el cine de la nueva comedia y la transición política, como hemos demostrado, se mantienen prácticamente invariables a lo largo del tiempo, desde los años setenta, y en premisas que tendían a explicar el subgénero como una prolongación o actualización de la

estética del “desencanto”. A partir de *Opera prima*, sobre todo, la nueva comedia fue interpretada como la crónica de una generación de jóvenes intelectuales de izquierdas, o simplemente progresistas, que perdían las ilusiones en el proyecto colectivo que inspiraba el modelo de ruptura en la Transición. Como el retrato de nueva generación de jóvenes pasotas (despolitizados) de clase media, que apostaban por una vía conservadora e individualista, en el contexto de un capitalismo amable y permisivo, el de un estado del bienestar diseñado a su medida. *Tigres de papel* fue incluso leída como un retrato amargo, paródicamente cruel, de la militancia antifranquista y revolucionaria de los primeros años setenta, por parte de un realizador “desencantado”. Fue acusada en aquel momento, como admite hoy en día el propio Colomo, como una crítica que favorecía los intereses de la derecha (Lara, 2011:64).

En realidad, después de nuestro análisis puede deducirse que el aire provocador y frívolo de la comedia nueva transicional no es compatible en absoluto con una supuesta lectura desencantada respecto a la realidad política de la Transición, o devenir histórico de la realidad española. Lo que sí se constata, en lugar de ello, es una visión irónica y desmitificadora respecto al discurso teleológico de la razón moderna, y una crítica ácida y radical hacia la hueca y críptica solemnidad de sus presupuestos morales y estéticos. Como el cine de Pedro Almodóvar, la nueva comedia introduce en España una nueva forma de afrontar la realidad social desde la perspectiva de una emergente filosofía posmoderna. Ni siquiera se respetan aquí los referentes de la modernidad contracultural, el mito *beat* y posteriormente *hippie* del viaje que surge a raíz de la publicación de la novela experimental de Jack Kerouac *En el camino* (1957). Matías provoca a Nicky asumiendo el papel de perfecto burgués, insistiendo en lo antihigiénico de esas costumbres, o afirmando que, como mucho, solo viaja “de aquí a Alcorcón”.

El retrato descreído, más que desencantado, se refleja en primera instancia en la voluntad de poner en un segundo o tercer plano la cuestión política, en la necesidad de atenuar la gravedad de los problemas y las tensiones sociales que se ciernen en la vida política de aquellos turbulentos años. Este proceso irá lógicamente de menos a más a medida que el subgénero evoluciona a lo largo del tiempo, desde las paredes de los cuartos de *Tigres de papel*, decoradas con pósters políticos, hasta las estanterías

llenas de libros de *Vecinos*. En la película de Colomo, la presencia de la vida política se sitúa en los extremos y se relaciona con la dislocación o desubicación, con la inestabilidad de los personajes, tanto por lo que se refiere al festivo mitin de la CUP como a la agresión de los fascistas. La vecina anarquista narra, con desparpajo y entre risas, la asistencia a una manifestación en la que, finalmente, la policía cargó contra los asistentes. Cuando Juan invita a Carmen y Alberto a pegar carteles de contenido político por la ciudad, de la que Carmen rápidamente se desmarca alegando “no contéis conmigo, que no quiero líos”. En *Opera prima*, pese a estar ambientada en el año del referéndum constitucional, la política apenas si aparece en escena, salvo de manera paródica. Como cuando Matías reprocha cínicamente a Violeta que no se entera de lo que está pasando en la calle, cuando en realidad lo que pretende es separarla de Nicky: “¿No os enteráis de lo que pasa en la calle? ¡Que hay bombas, que pasan cosas todos los días!”.

Los jóvenes protagonistas de las historias de la nueva comedia ya no sienten atados al ambiente de constricción moral, social y cultural que impuso la dictadura franquista. Eso forma parte del pasado y no parece tener vuelta atrás, no hay temor a una regresión política en este sentido. Pero esos mismos jóvenes se perciben a sí mismos muy lejos, al mismo tiempo, de una manera de interpretar la disidencia política asociada a una militancia estricta y disciplinada. Los aires de libertad llegan para romper con todos los dogmas y rigideces de antaño, sin exclusión o diferencia ideológica. Naturalmente, como ya se ha advertido, existen diferencias notables entre generaciones distintas, entre Fernando Colomo y los más jóvenes, pero todas las historias de la nueva comedia tienen en común el interés por políticas emancipadoras que se desarrollan en el terreno de las micropolíticas o políticas de la vida cotidiana (Guattari, 2006). De ahí que se haga hincapié en temas que afectan a las tramas y situaciones sentimentales de los protagonistas de las historias, como la legislación sobre el divorcio. En *En un París imaginario*, rodado en el año de la muerte de Franco, los padres de Montserrat ya hacen vidas separadas desde la infancia de la protagonista. En *Tigres de papel*, la expareja que conforman Juan y Carmen también deshace su matrimonio y emprende nuevas relaciones sin mayores problemas. De

igual modo ocurre con la separación de Alberto y María, que tampoco renuncian a tener encuentros sexuales al acabar su matrimonio.

La separación matrimonial, que funcionaba al margen de la legalidad hasta la aprobación de la Ley de Divorcio, suponía en la práctica la desprotección de los cónyuges, y especialmente de las mujeres, por cuanto se contempla como delito la figura del “abandono del hogar conyugal”. Aunque fuera previo acuerdo, era habitual incurrir en este concepto jurídico, vigente hasta el año 2005, cuando las parejas de la época acordaban su separación. Por ello Alberto se encuentra en disposición de hacer daño a su exmujer María cuando amenaza con denunciarla por este motivo. Por su parte, en *Opera prima*, Matías y Ana también han emprendido un camino al margen de su relación matrimonial. Finalmente, Aurora, de *Vecinos*, no vacila en dar por terminado su matrimonio con Luis, situación ante la cual la pareja desarrolla sus vidas por separado.

Otro tanto ocurre con la cuestión de la mujer. Carmen, Rosa, Violeta, Zoila, Ana, María, etc. conforman una galería de mujeres jóvenes independientes, seguras de sí mismas y que pelean muy duro para encontrar un hueco digno en la sociedad. Trabajan, mantienen relaciones sentimentales y sexuales libremente, viajan y expresan sus necesidades al igual que lo hacen los personajes masculinos; que son los que deben adaptarse a ellas para lograr un nuevo equilibrio en las relaciones que tiñen la vida cotidiana. Pero estos cambios o rupturas se realizan a nivel individual, en el plano íntimo de la vida de los personajes, en ningún momento se reivindican explícitamente como discurso en los filmes.

El concepto de paradoja posmoderna resulta clarificador para entender las parodias que operan en las películas de la nueva comedia (Hutcheon, 2000; 2005). Como se ha señalado previamente, estas paradojas actúan desde dentro del mismo sistema que quieren cuestionar y utilizan sus convenciones para desestabilizar formas y valores heredados del pasado. De esta manera, como señala Hutcheon, si se pierde de vista una de las operaciones que conforman las paradojas, se corre el riesgo de percibir el resultado en una sola de sus dimensiones, tal y como sucede o ha venido sucediéndole a la crítica académica hegemónica. De esta manera, la nueva comedia

trabaja sobre la puesta en cuestión de modelos que pretenden definirse como ridículos y anacrónicos. Generalmente se presenta este conflicto desde una perspectiva de género, es decir, son las mujeres las que desde una nueva sensibilidad dejan en evidencia las posturas inflexibles, autoritarias y grotescas de los hombres. Aunque a veces no suele estar tan claro, como ocurre en *Homenage à trois*.

En *En un París imaginario*, la parisina y emancipada Montserrat ya no está en sintonía con la hueca retórica militante que les llega de la atrasada España por boca de Alberto y Max. Carmen actúa en *Tigres de papel* como una figura equilibradora o pegada a la realidad respecto a Juan, y Violeta no le consiente a Matías comportarse como un adolescente herido en *Opera prima*. En *Homenage à trois* la situación no llega a invertirse, pero Fernando Trueba decide que sea el personaje de Rosa el que represente a la militancia de viejo cuño. Entre sus discos se encuentra *Le métèque* (Georges Mustaki, 1969). Un disco nostálgico, que evoca el auge de los movimientos revolucionarios del mayo francés. Emilio comenta con un amigo que una de las grandes ventajas de su separación es que ya no tendrá que sufrir a al cantautor comprometido Joan Manuel Serrat.

Además de la música, el contenido del bloque de libros que Rosa porta en su equipaje, y que Emilio revisa mientras la cámara los enfoca en un plano detalle, se compone de los siguientes títulos: *Hacia la liberación de la mujer. Informe aprobado en la primera Conferencia del PCE sobre la cuestión femenina. Octubre, 1976* (Partido Comunista de España, 1977), *Mujercitas* (Pompeia, 1975), *La liberación de la mujer. Dossier* (Figueiredo, 1974), *Antología del feminismo. Introducción y ponencias* (Martín-Gamero, 1975), *El segundo sexo. (Vol. II). La experiencia vivida* (Beauvoir, 1972 [1949]), *El segundo sexo. (Vol. I). Los hechos y los mitos*, (Beauvoir, 1968 [1949]), *La liberación de la mujer: la larga lucha* (Mitchell, 1975), *La liberación de la mujer* (Lenin, 1979), *El ama de casa bajo el capitalismo* (Gardiner, Harrison y Seccombe, 1975) y, finalmente, *El grito de la lechuza* (Patricia Highsmith, 1962). Desde una perspectiva político-feminista, todos ellos reflexionan sobre diferentes aspectos de la vida de la mujer excepto el último, que se trata de una popular novela negra. Casualmente, es el único que interesa a Emilio tanto como para apartarlo del montón y quedarse con él.

En cualquier caso, la parodia del discurso intelectual, del debate ideológico, se pone muy claramente en escena en términos de paradoja tanto en *Tigres de papel* como en *Óscar y Carlos*. La secuencia del mitin republicano de la Candidatura de Unidad Popular en *Tigres de papel* actúa de modo paradójico cuando apela al concepto de verdad, al tratamiento documental, y lo revela trágicamente como extraño para el espectador. Colomo ofrece un retrato descarnado y sin filtros de una retórica política obrera, vinculada a la lucha de clases, que no encaja demasiado bien con la vida cotidiana del trío protagonista, y que va a quedar al margen, de hecho, tras las elecciones de 1977, de la vida parlamentaria. Juan, aparentemente muy concienciado, le confiesa a Alberto que no milita en ningún partido, y que su posición en la vida política es la de un simple simpatizante.

Alberto, por su parte, aprende muy rápido que no resulta muy difícil instalarse en la impostura intelectual, utilizando un repertorio reducidos de gestos y clichés progres. Una teoría que pone en práctica en la patética reunión que mantiene con su exmujer y su nuevo novio, en el piso de ambos. El realizador ha declarado que su percepción de la política cambió radicalmente en los meses que transcurren desde la época de la precampaña, momento en el que escribe el guión de *Tigres de papel*, hasta el momento en el que rueda el filme. Colomo admite que el guión intentaba elogiar el compromiso de los militantes y progres de esos años, pero con el paso del tiempo su perspectiva adquirió inesperadamente un tono crítico y agrio que no estaba en el momento de la escritura del filme, y que tuvo incidencia en su forma de rodar y de dirigir a los actores, exigiéndoles un tono irónico y burlón de fondo que no estaba previsto inicialmente. Desde esta perspectiva no puede ser un filme más característicamente transicional (Torres, 1978: 19; Lara, 2011: 63).

En *Óscar y Carlos*, Óscar, enfadado por la constatación de que la revista de cine que lee se somete a la dictadura del mercado, protesta histriónicamente: “¡Esto es pequeño-burgués! ¡Es deleznable!”, y añade, “Anda, pásame el *Positif*”. La paradoja se construye, por un lado, sobre la base de que el personaje utiliza un lenguaje propio de la misma militancia cinéfila y política a la que parodia; pero sobre todo en la hipocresía moral que supone leer con devoción *Positif*, antes que otras revistas más frívolas, y actuar de acuerdo a la idea de que la profesión de cineasta es un magnífico pretexto

para poder ver desnudas a las actrices, o mantener relaciones con ellas a cambio de concederles un papel o la promesa de un papel. La impostura intelectual de Óscar y Carlos corre el riesgo de convertirse no solo en la historia de dos pícaros del montón, en el modelo costumbrista tradicional, sino en una metáfora velada de la inmadurez, la misoginia o el machismo supuestamente imperante en la industria del cine, incluidos los críticos. La provocadora y cínica desfachatez de Fernando Trueba consiste precisamente en hablar de temas escamoteados, que funcionan a modo de tabúes, porque no resultan admisibles para la mirada masculina dominante.

La lectura compulsiva de prensa escrita y la parodia de esa costumbre era una práctica habitual entre los jóvenes cineastas y sus amistades (no en vano muchos de ellos se terminaron por dedicar profesionalmente a la crítica cinematográfica, como Antonio Gasset, Carlos Boyero o Alberto Bermejo, entre otros). La secuencia inicial de *Opera prima*, y su cartel oficial, es en este sentido un homenaje a este acto ritual de ir a comprar el periódico al quiosco. Así se conocerían o reconocerían, porque ya se habían visto en alguna ocasión, los dos Fernandos, Colomo y Trueba, cuando coincidieron en el mismo quiosco de prensa y descubrieron que eran vecinos, en un encuentro casual que dio origen más tarde a la primera colaboración entre ellos, el episodio de *Cuentos eróticos* (1980) titulado “Koñensönatten”. En este capítulo de diez minutos se burlaban casi sacrílegamente de la profundidad intelectual, el ascetismo y los silencios que se prodigaban en las películas de los realizadores de culto Ingmar Bergman y de Michelangelo Antonioni. El argumento, de Fernando Trueba, podría definirse como un ensayo crítico burlesco audiovisual. Muchos cortometrajes de la nueva comedia o realizados por amigos de Fernando Trueba y Óscar Ladoire reflejaban esta presencia indispensable de la prensa en la vida cotidiana. Pero parece claro que de la burla general a los discursos dominantes y hegemónicos no se salvaba ni siquiera el progre y sacrosanto *El País*.

Uno de los *gags* más cáusticos, en este sentido, es el que puso en escena Manuel Marinero en su cortometraje *Tiempos duros en Ríos Rosas* (Ríos Rosas es una calle del barrio madrileño de Argüelles). En él desfilan por un quiosco de prensa varios clientes que compran distintos diarios, nacionales e internacionales, como el *Financial Times* o el soviético *Pravda* (que debe ser pagado en rublos), pero siempre, y sin falta,

todos los clientes reclaman al quiosquero *El imprescindible*, en alusión al intocable *El País* (Imbert, 1986). El Matías de *Opera prima* sigue informándose como corresponde a alguien de la profesión, pero en realidad no parece importarle en exceso el curso de los acontecimientos políticos. Como Juan, o el Alberto de *Tigres de papel*, da la sensación de que Matías echa mano de los problemas sociales del momento y de su toma de conciencia ante ellos para manipular a la gente que tiene a su alrededor, incluso a quienes más quiere. Así les recuerda a Violeta y Nicky, en mitad de la acalorada discusión a raíz de su planeado viaje al Machu Picchu, que piensen por un momento en el paro y “la soledad” que marcan la vida de los españoles. El espectador es sabedor de la paradoja, mientras tanto, de que la única aspiración social de Matías tiene que ver en exclusiva con su felicidad personal, al margen de cualquier proyecto o utopía colectiva, que su meta es irse a vivir su romance a una isla paradisíaca con Violeta.

El lado más escéptico y cínico de Matías y de León, los protagonistas de *Opera prima*, parece directamente relacionado con la decepción que supone el mayo del 68 francés. He aquí las razones de un desencanto que es intelectual e ideológico en un sentido global, generacional, y no específicamente español o necesariamente vinculado a la transición política. La paradoja, una vez más, es que Matías, que parece no creer ya en nada, se irrita hasta casi descomponerse ante la ingenuidad, ignorancia y desinterés congénito en temas políticos y sociales de los más jóvenes Violeta y Nicky. Como sucede en *Óscar y Carlos*, o en *Tigres de papel*, cuando Juan reconoce ante Alberto que utiliza su discurso político para seducir o para impresionar a Carmen, León se refiere a otro tema tabú en la progresía de la época, que va a ser muy parodiado en la nueva comedia: el “rollo” intelectual, la retórica masculina como mera herramienta para impresionar o seducir a candidas e inexpertas jovencitas, aprovechando la moda de la política y del despertar a la conciencia democrática. León da por cerrado ese ciclo y mira ya hacia adelante:

Lo que no puedes ir ahora es contándole tu vida a la gente, a las tías. [...]. Ahora no puedes ir en plan un rollo pobre de: mis problemas, mis preocupaciones... No, no, no, no. Eso es muy triste, además. Yo te lo digo en serio, desde que dejé el rollo intelectual follo mucho más, pero mucho más. Ya no se puede en estos tiempos hablar de la náusea de Juan Pablo Sartre y estas

cosas. No. Hombre, esto en los sesenta pues funcionaba y nos ha servido a todos, pero ahora ya no. Los tiempos han cambiado mucho y ahora la gente se enrolla por la directa.

En *Vecinos*, también está presente, aunque de manera ya residual, la parodia del discurso político militante. En este caso se trata de parodiar el discurso feminista, invirtiendo los papeles en el *sketch* del comercial de lavadoras. El vendedor ofrece a Luis “independencia total” con respecto a su mujer, y la conquista de la emancipación “tras muchos años de limitaciones”. Asegura a Luis que “pronto descubrirá que todo era una mascarada; una forma como otra de darse importancia; de hacernos sentir inútiles”, palabras con las que da a entender que las mujeres sojuzgan a los hombres cuando se erigen en figuras indispensables para la ejecución de las tareas del hogar. El comercial asevera que la lavadora que él le ofrece le permitirá poner fin a cualquier contacto con el sexo femenino. Se caricaturizan entre tanto viejas y conocidas consignas, como “Los hombres solos unidos jamás serán vencidos”, en alusión al eslogan de la campaña de Salvador Allende y a la canción de Quilapayún, o los movimientos cívicos asociativos, con la mención a una supuesta “Sociedad Recreativa para Hombres Solos”.

El desarrollo de las denominadas “sociologías interpretativas” (interaccionismo simbólico, fenomenología social, etnometodologías, etnografía de la comunicación, teorías de la recepción y teorías de la posmodernidad y sus discursos genéricos), permiten hoy en día en definitiva revisar las críticas que se hicieron al discurso paródico y cínico posmoderno de la nueva comedia en los años setenta, desde teorías estructural-funcionalistas que no supieron advertir “el riesgo de cosificar los hechos sociales, (el debate) sobre la función del actor con respecto al sistema y el grado de autonomía de las audiencias frente al dispositivo de la comunicación” (Mattelart y Mattelart, 1997: 89). Desde esta perspectiva de cambio de paradigmas sociológicos y culturales de interpretación, no es que la nueva comedia viniera a defender propuestas ideológicas o políticas concretas, de hecho Colomo se esfuerza por subrayar que *Tigres de papel* no es cine político ni “propone ninguna tesis ni ofrece solución a los conflictos” (Carrasco, 1977), pero al menos sí contribuye a desvelar el

trasfondo más estéril de la modernidad a partir de una aproximación corrosiva y desmitificadora, nunca desencantada, pese a lo que hasta el momento se ha venido afirmando.

De la relación política e ideológica que establece el subgénero con el tiempo histórico-social en que se desarrolla es posible además observar una suerte de evolución en la nueva comedia sentimental. En este sentido, se parte de la idea de Rick Altman (2000) de que los géneros cinematográficos existen desde un punto de vista histórico y que, por tanto se adaptan en conexión con el contexto en que se desarrollan.

En primer término, coincidente con el periodo preconstitucional, el fenómeno desarrolla una fase experimental (1974-1978) en la que sus creadores ensayan un nuevo modelo de formación de equipos, formas de trabajo y financiación de las películas con la producción de sus primeros cortometrajes. A su vez, se trabaja en el lanzamiento de un nuevo esquema narrativo a través de nuevos temas y personajes y se pone en práctica un modelo estético que renueva los esquemas habituales en la tradición cinematográfica española. Aún dentro de esta fase, con *Tigres de papel*, Fernando Colomo se propone trasladar la mecánica del *gag* con la que se construyen los cortos al largometraje, formato cinematográfico con una estructura narrativa más compleja.

Este periodo se considera como un campo de pruebas, de ahí que *Tigres de papel* presente una adscripción débil a la estructura propia del género de la comedia, o de que mantenga una cierta ambigüedad entre la descripción documental, la crítica y la parodia. De forma similar a lo que ocurría en los cortometrajes, el filme recurre a una sucesión de *sketches* o secuencias, de contenido más o menos humorístico, que la dotan de un carácter secuencial. En una segunda fase de evolución del subgénero, que supone su periodo clásico, los autores ya dominan los planteamientos narrativos, estéticos y de producción ensayados anteriormente, y los desarrollan en toda su densidad. Junto a *Homenaje à trois* y *El león enamorado*, con el estreno de *Opera prima* en 1980, culmina este tiempo en que el subgénero encuentra el equilibrio entre

la adscripción inequívoca a la estructura de la comedia pero, a su vez, presenta una cierta laxitud con respecto a las convenciones clásicas del género.

Por último, en *Vecinos* y el *remake* de *Óscar y Carlos*, se observa una reiteración y un amaneramiento de los aspectos formales y estilísticos, a la vez que se detecta una cierta pérdida de originalidad en el desarrollo de temas y personajes. Estas cuestiones pueden comprenderse como síntomas del agotamiento del fenómeno, que se disuelve como tal con estas obras y la implantación de un nuevo marco legislativo, con la llegada de los socialistas al poder. El regreso a *Óscar y Carlos* en 1982 nos indica que la nueva comedia comienza a revisitarse a sí misma, a mirarse auto-reflexivamente en el espejo, y a homenajearse a modo de despedida. A su vez, la sociedad española y la industria cinematográfica han evolucionado conjuntamente a lo largo del proceso de Transición, y los jóvenes realizadores de la transgresión transicional se ponen en marcha ahora para encontrar un nuevo lenguaje y un estilo propio acorde con los nuevos tiempos.

Capítulo 5. Conclusiones finales

Comenzaré por exponer, en un primer bloque, las conclusiones que tienen que ver con la investigación que se ha desarrollado sobre la propia noción de lo que la crítica denomina generalmente como “comedia madrileña”.

1. Tras la discusión y reconstrucción del proceso que da origen a nuestro objeto de estudio, hemos conseguido aclarar y delimitar un conjunto de obras fílmicas con una serie de rasgos comunes que pueden efectivamente ser comprendidas y estudiadas desde la perspectiva del subgénero cinematográfico.

Al comienzo de este estudio, en una aproximación bibliográfica inicial, se detecta una importante contradicción; a pesar de que la crítica de finales de los años setenta reconoce la existencia de un nuevo fenómeno relacionado con el género de la comedia en España, no existe un consenso en torno a las características que definen este cambio, ni sobre los límites temporales en los que se desarrolla. Tampoco, incluso, sobre el tipo de películas que lo conforman. Es por este motivo, después de un primer visionado de los filmes más representativos, que se propone una primera hipótesis de trabajo: ni se podía afirmar que la comedia madrileña era un invento arbitrariamente formulado por la crítica, sin ningún tipo de fundamento, tal y como defienden los propios autores de las películas, ni podía extenderse la denominación de “nueva comedia” o de “comedia madrileña”, por otro lado, a cualquier comedia rodada en la Transición con un cierto aire autoral. En este sentido, hemos podido constatar la emergencia de una serie de filmes cuyas características específicas configuran un nuevo modelo de comedia en el panorama del cine español.

Para resolver la confusión que se percibía alrededor de este fenómeno ha resultado imprescindible avanzar previamente en un estudio detallado de la recepción crítica. Las valoraciones que emite la crítica cinematográfica configuran dos líneas de discurso que, a su vez, podrían corresponderse con dos visiones diferenciadas, y enfrentadas, a lo que el cine representa en el proceso transicional. La denominada en

esta investigación como “crítica militante/moderna”, se distancia de la nueva comedia por sus concesiones al cine de género o por la sensación de normalidad o de complacencia con el estado de las cosas que transmiten sus películas, es decir, por su desdén implícito a las posiciones ideológicas de “ruptura” frente al consenso alcanzado por las fuerzas políticas mayoritarias de la naciente democracia. Así es posible explicar la recepción negativa del modelo cinematográfico que plantean estas nuevas comedias. Posteriormente, en la bibliografía académica se aprecia un discurso que hereda y reúne las características y valoraciones que este sector de la crítica cinematográfica había asociado con la emergencia de la nueva comedia. Tal vez porque algunos de los críticos de la época se incorporan al ámbito universitario, de manera que estas ideas se extienden a lo largo del tiempo y cristalizan, dando lugar a un cierto canon crítico que se convierte en hegemónico.

Existe, no obstante, una corriente de comentarios más favorables al subgénero que procede en términos generales de la crítica periodística especializada. En su relación con el proceso transicional, las nuevas comedias se consideran como crónicas de los cambios paulatinos y cotidianos que conducen a la sociedad española, con dificultades, pero sin traumas insalvables, hasta la consolidación de la democracia, valorando especialmente el tono irónico de la actitud cínica y distanciada que caracteriza a los jóvenes protagonistas de la nueva comedia. Entre ambas posiciones, hemos podido detectar que en las últimas décadas se desarrolla un tercer paradigma crítico, alejado de polémicas y debates políticos o estéticos. Se trata de un discurso eminentemente ecléctico, en el que se confunden y mezclan rasgos positivos y negativos. Aquí ya puede combinarse la opinión, por ejemplo, de que la nueva comedia expresa el cambio social y democrático de los años de la Transición, pero al mismo tiempo supone una continuidad o un relevo de los viejos esquemas de la comedia española del tardofranquismo. En base a las investigaciones realizadas podemos explicar así pues las razones de la emergencia y declive de la nueva comedia y definir sus características esenciales.

2. La primera característica tiene que ver con un modelo de producción independiente con respecto a los esquemas que practicaba la industria cinematográfica del momento.

El análisis del contexto en el que aparecen dichas películas, tanto a nivel legislativo como en lo que respecta a las cuestiones de producción y de consumo cinematográfico, nos ha ayudado a encontrar una respuesta a este problema. Por aquellos años, el cierre de la Escuela de Cine y la apertura de la Facultad de Ciencias de la Información constituye una nueva plataforma para la formación y la interacción entre nuevas generaciones de jóvenes cinéfilos o interesados por incorporarse a la industria del cine, pertenecientes a capas de población cada vez más amplias y heterogéneas, mucho más representativas del tejido social de las clases medias urbanas en expansión de la década de los setenta.

Estos jóvenes productores y realizadores crean sus propias redes y articulan sus propios espacios de reunión y de trabajo, de ahí que se hable de “escuelas”, en tono irónico, para referirse al grupo de amigos y colegas de profesión que comparten no solo gustos y aficiones, sino zonas y territorios de la ciudad. Así nace la referencia a una “Escuela de Argüelles”, barrio de la zona norte de Madrid, y posteriormente, por derivación, la autoproclamada por Fernando Trueba, Antonio Resines y otros amigos entusiastas de la creación fílmica como “Escuela de Yucatán” (en referencia a la cafetería de la plaza de la Glorieta de Bilbao, frente al Café Comercial, donde habitualmente se reunían para desarrollar sus proyectos). Los productores y realizadores de la nueva comedia expresan así, aunque sea en una etapa inicial a modo de juego o de broma entre compañeros, la necesidad y la voluntad de desmarcarse de las pautas que establecían los herméticos y reducidos circuitos de la industria.

Con gran habilidad, supieron aprovechar los resquicios que permite la apertura democrática para encontrar su propio estilo. En este proceso, la posibilidad de realizar y estrenar cortometrajes, que sustituyen al cada vez más deslegitimado NO-DO, se convierte en un punto de apoyo inicial e inestimable. De ahí que los cortometrajes sean tan relevantes a la hora de definir el corpus de películas y las características esenciales que forman parte del subgénero. La demanda de nuevos espacios de libertad impulsa una renovación de la comedia entre un grupo de jóvenes realizadores que consiguen romper con los cánones tradicionales a partir de la puesta en marcha de nuevas fórmulas de producción y de representación. Ni las propuestas de la comedia costumbrista tradicional, ni el intento de renovación que se lleva a cabo por parte de

algunos productores para aprovecharse de las demandas del cambio social en marcha eran capaces de conectar con la sensibilidad de una nueva generación de jóvenes urbanos y con estudios acostumbrados a moverse con naturalidad, independencia y autonomía. La renovación de la comedia se lleva a cabo a través de una serie de representaciones sociales y de la incorporación de nuevos recursos formales que conectan mayoritariamente con el público joven. A nivel organizativo, los equipos de producción se basan en nuevas dinámicas de trabajo que implican un nuevo modelo de financiación. Este modelo les permite situarse al margen de la industria y concebir la actividad cinematográfica como un proyecto entre amigos y compañeros, lo que aporta flexibilidad en la distribución de labores y en las retribuciones económicas de los equipos artístico y técnico.

3. El segundo rasgo o característica que comparte la nueva comedia tiene que ver con los temas que abordan, y fundamentalmente, con el tema del amor y de la recuperación o de las dificultades por mantener en su plenitud el sentimiento amoroso, la sensación de sentirse enamorado.

Por sorprendente que parezca, no es la ciudad de Madrid, como en un principio puede deducirse por las referencias de la crítica a la “comedia madrileña”, el tema central de las películas estudiadas. En general, la crítica se refiere a un nuevo tipo de comedias producidas y realizadas en Madrid, con una apariencia y con temáticas diferentes a las que comienzan también a producirse en Barcelona, el otro gran centro de producción cinematográfico y audiovisual, en el que se asienta una parte considerable de la crítica. De ahí la posible confusión. Pero aunque la ciudad tenga un protagonismo indiscutible, no se plantea desde una perspectiva cultural identitaria, como una reivindicación específica de lo castizo-madrileño, sino como escenario, más o menos neutro, de la temática principal, del eje temático de todos los filmes analizados, que es el del amor, o, más concretamente, el del re-descubrimiento del amor. Es por esta razón que optamos en esta investigación por denominar al subgénero como “nueva comedia sentimental”.

Las fronteras entre ficción y realidad se habían prácticamente desvanecido en la experiencia fílmica de algunos de los cineastas franceses más admirados por los

jóvenes autores de la nueva comedia. Inmersos también sus personajes en este universo, en una concepción sublimada y estilizada de las relaciones de pareja, no es de extrañar que las aportaciones de la cultura cinéfila desempeñen un papel decisivo en el dibujo y desarrollo de las tramas, a modo de homenaje o de guiño a un patrón que contrasta con la realidad de la España de la época. Desde aquí se pueden entender mejor los mecanismos del nuevo humor. Es la nueva mujer española, la nueva joven de carne y hueso emancipada de la Transición, la que va a dialogar en pie de igualdad con personajes masculinos que pretenden reducirlas a arquetipos imaginarios, provocando el colapso en la relación.

4. Un tercer vértice común es el estilo cinematográfico, tal y como define David Bordwell el concepto, que emana de ideas y referencias compartidas, de un interés por abordar temas similares a partir de gustos e influencias comunes.

El estilo de la nueva comedia sentimental tiene fundamentalmente que ver con la manera de elaborar los diálogos, con la forma de planificar, con la utilización del sonido directo y con la utilización de un determinado *star system*. Los diálogos, cargados de expresiones del habla de los jóvenes de la época, son ensayados convenientemente hasta que consiguen transmitir en la puesta en escena una sensación de naturalidad, viveza y espontaneidad que no se habían visto nunca en el cine español hasta el momento. No se trata de que algo superficial, como suele indicar la crítica, que se queda en la utilización de tacos o de chistes privados, o de un determinado acento o modismos castizos, sino en la propia importancia del diálogo en sí mismo en el planteamiento narrativo. Siguiendo modelos franceses, los personajes se construyen antes dialogando que a través de la acción. La acción, el soporte de la historia, en cierto modo, es el diálogo. De un diálogo que no emana de tramas vinculadas a la crítica del “españolito medio” o de estereotipos relacionados con un supuesto atraso social y cultural, o de argumentos procedentes o inspirados en referentes literarios, sino sobre la expresión de una realidad viva, reconocible, sencilla y cercana, que se extrae del ambiente en el que se mueven los propios guionistas, productores y realizadores de estas películas. Esta supuestamente auténtica realidad remite al mismo tiempo, por contradictorio o paradójico que parezca, a un planteamiento intertextual, a una realidad en ocasiones simulada o de segundo orden,

que parte deliberadamente del homenaje o la parodia de textos cinematográficos o de productos culturales más o menos reconocibles para los espectadores.

A subrayar la casi hiriente sencillez y natural espontaneidad de las historias contadas contribuye sin duda la planificación y el tratamiento del sonido. La crítica más exigente menospreció la simplicidad y el carácter casi amateur de una realización que se basa en el plano secuencia y prescinde de alardes y de matices para centrarse en la intensidad del diálogo, la comicidad de las situaciones o la gestualidad dramática de los actores. Fue decisiva, a este respecto, la particular insistencia en trabajar con sonido directo, siguiendo el efecto que había conseguido Antonio Drove en sus cortometrajes. La aparición de nuevos actores, fundamentalmente por lo que se refiere a los elencos masculinos, también establece una clara seña de identidad del género. Como consecuencia de la precariedad de medios, pero también de su seguridad en sí mismos, en la potencialidad de sus proyectos, llegan no solo a prescindir de los rostros del habitual *star system* de la comedia de aquellos años, sino también a desdeñar las opciones que provienen de los circuitos del teatro independiente, como sucede en el caso de Almodóvar, que los frecuentaba, recurriendo a compañeros como Óscar Ladoire o Antonio Resines para desempeñar papeles protagonistas. Este modelo permite a sus creadores un alto grado de autonomía en el ámbito de la experimentación con las representaciones sociales que ponían en circulación, así como con sus propuestas formales y estilísticas.

Una última gran característica de este subgénero, de esta nueva comedia sentimental es su carácter experimental y efímero. No hay voluntad de definir un patrón estable o de mantenerlo a toda costa en el tiempo. En el caso de Fernando Trueba, ni siquiera hay una vocación de convertirse en autor especializado en la realización de comedias. Las películas de la nueva comedia son producto de su tiempo, de la madurez y de la situación que ocupan los realizadores en la industria cinematográfica y de los cambios sociales que se experimentan en la Transición. No hay vocación de permanencia ni premeditación en el trabajo realizado. De tal manera que cuando declina la fiesta transicional, la energía espontánea que libera la llegada de la democracia, y cuando los realizadores y guionistas comienzan a incorporarse poco a poco, como miembros de pleno derecho, a la industria cinematográfica, cambian los

temas, se sofistican los procedimientos, y la fuerza y el estilo espontáneo y cercano del subgénero declina y se extingue sin remedio.

A partir de estos rasgos procedimos a definir los límites del corpus de películas que podrían relacionarse de una manera rigurosa y específica con la nueva comedia sentimental, y el arco temporal en el que debían enmarcarse. De la presencia simultánea de estos cuatro vectores de aproximación al género se concluye que la nueva comedia se compone de ocho cortometrajes y tres largometrajes, que abarcan un periodo comprendido entre los años 1974 y 1982. Los títulos de los cortometrajes son: *Lola, Paz y yo*, *Óscar y Carlos*, *En un París imaginario*, *Usted va a ser mamá*, *En legítima defensa*, *Homenage à trois*, *El león enamorado* y la reelaboración de *Óscar y Carlos* en 1982. Los largometrajes que se ajustan a las características descritas, a su vez, se concretan en: *Tigres de papel*, *Opera prima* y *Vecinos*. Es evidente que de acuerdo a los rasgos comentados no todos los cortometrajes o películas realizadas por autores vinculados por la crítica a la “comedia madrileña”, o a la llamada “Escuela del Yucatán”, ni toda comedia ambientada en el Madrid de aquellos años, por el hecho de serlo, puede ser adscrita o catalogada dentro de este nuevo tipo de comedia. Ni tampoco, por la misma razón, todas aquellas películas que son protagonizadas por actores vinculados en algún momento al fenómeno, como Antonio Resines, Joaquín Hinojosa u Óscar Ladoire. A la discusión sobre los trabajos que forman parte del corpus del subgénero se ha dedicado en la presente tesis el segundo capítulo por entero.

En un segundo bloque de conclusiones, me referiré al problema de la originalidad y a la aportación que suponen las películas investigadas al desarrollo de la comedia española, en el contexto del cine de la Transición a la democracia. Puede afirmarse que el subgénero de la nueva comedia sentimental supone una renovación en el panorama del cine español del momento, y contribuye a establecer nuevos caminos para la evolución de la comedia. A partir del análisis del corpus delimitado se verifica, así pues, la segunda hipótesis de nuestro trabajo.

5. Con respecto a esta cuestión, es preciso subrayar algo que la crítica también pudo detectar en los filmes de la nueva comedia: la aparición de una nueva forma de entender la noción de realismo, inédita en el cine español.

El debate tiene que ver con la relación que se establece entre la comedia nueva y la tradicional. En términos generales, las posturas más críticas y negativas insisten en que la hipotética renovación se circunscribe a un mero cambio de rostros y de lenguaje, como si el tránsito de José Luis López Vázquez, Manuel Sacristán o Alfredo Landa a Óscar Ladoire o Antonio Resines fuera un relevo natural de un tipo de comedias que actualizan en la forma, en la superficie, para continuar con los mismos esquemas argumentales y similares planteamientos conservadores y reaccionarios en el fondo. Esta reflexión ha permanecido como axioma casi inmutable a lo largo del tiempo, convirtiéndose incluso en argumento principal de un sector de la crítica que niega cualquier tipo de evolución ideológica y social en el ámbito de la comedia española. Un análisis detallado, libre de prejuicios, nos indica sin embargo que estas opiniones estaban muy mediatizadas por el debate político de la Transición y resultan objetivamente desproporcionadas.

Claro que los patrones de la comedia clásica norteamericana o los procedimientos de la *nouvelle vague* están presentes en los guiones y en la puesta en escena de la nueva comedia, como suele recordarnos con insistencia la crítica para intentar explicar las razones de la renovación que impulsa en el género. Pero lo reseñable es que esta relación no se establece a partir de los conceptos de influencia o imitación, sino por los procedimientos, propios de la sensibilidad posmoderna, de relectura paródica, de reciclaje o de simulación. El realismo propio de la visión costumbrista, prototípico de la comedia española tradicional, se soslaya aquí para transitar por la senda de un nuevo hiperrealismo, de realidad intelectualmente construida, explorando los límites de la realidad cotidiana hasta traspasar o disolver los límites entre realidad y ficción. Una de las características más celebradas por la crítica es precisamente el aire de verosimilitud casi documental, y en ocasiones explícitamente documental, que Fernando Colomo o Fernando Trueba consiguen imprimir a sus películas, señalando así las diferencias que establecen con respecto a

comedias que pretenden ser mucho más transgresoras en los temas y en el tratamiento formal, como sucede en el caso de las dirigidas por Pedro Almodóvar.

6. Otra cuestión esencial para entender la distancia que separa la comedia costumbrista de la nueva comedia sentimental tiene que ver con el enfoque con el que se abordan las relaciones amorosas.

Las tramas se plantean a través de jóvenes protagonistas masculinos que han tenido relaciones sentimentales fracasadas, y se suele recurrir a la figura del triángulo amoroso para desarrollarlas por influencia directa del nuevo cine francés, no en relación con las tradiciones costumbristas que eran propias del cine español hasta ese momento. Esta también es una diferencia reseñable con respecto a las películas de Almodóvar, en las que los elementos procedentes del humor esperpéntico castizo y del costumbrismo coral de las películas de Luis García Berlanga son en cierto modo determinantes. Y también es una aproximación que separa a la nueva comedia de las películas de la llamada “tercera vía” o de las mismas comedias populares más comerciales. La nueva comedia desdibuja los contrastes entre estereotipos sociales y se desentiende del problema de la represión o de la frustración sexual, al mismo tiempo que manifiesta un profundo desinterés por el devenir de la institución familiar, o de las relaciones conyugales, tan presentes en las películas de la llamada “tercera vía”, destinadas a un público adulto.

Uno de los elementos que caracterizan el tratamiento de la ruptura amorosa se basa en las disfunciones y decepciones que provoca una concepción romántica o idealizada de la mujer y de las relaciones sentimentales. El motivo de la desilusión amorosa, por tanto, tiene poco o nada que ver en estos filmes con la experiencia opresiva del franquismo, con una cierta concepción nostálgica, melancólica o “desencantada” del tiempo pasado o de una felicidad posible pero frustrada por la dictadura, tal y como se pone de manifiesto en películas errónea o equívocamente consideradas como cercanas a la comedia madrileña como *Sus años dorados*, *El hombre de moda* o *Viva la clase media*.

Finalmente, en un tercer bloque me referiré a las conclusiones que están relacionadas con la representación del cambio social en la nueva comedia. En este ámbito se percibe una clara conexión entre la irrupción de una nueva manera de entender el género y las transformaciones sociales y culturales que se verifican en la España de la transición a la democracia. Puede afirmarse que los filmes de la nueva comedia representan la modernización y puesta al día de valores de una generación de jóvenes resueltamente independientes, que se afianzan en la búsqueda de nuevos lazos sociales, como la amistad o la vida en pareja, en un contexto en que se modifica el papel institucional del núcleo familiar tradicional. La noción de cambio social relacionada con la idea de cambio generacional es decisiva, en este caso, porque el enfoque de las historias que narra la nueva comedia tiene que ver precisamente con el perfil generacional de los autores, con sus propias vivencias y su manera de ver la realidad y el cine, en contraste con formas canónicas que están asociadas a una generación de realizadores y guionistas cuya infancia está marcada por la guerra o la posguerra. El caso de Fernando Colomo, nacido en 1946, va a ser excepcional. Puede considerarse que su trabajo se sitúa como puente o eslabón entre dos generaciones de cineastas españoles con experiencias socioculturales y sensibilidades bien distintas.

7. La nueva comedia sentimental presenta historias protagonizadas exclusivamente por personajes jóvenes o adultos jóvenes, con estudios, ideología de izquierdas, aunque no militante u ortodoxa, o simplemente progresistas, y de clase media urbana. A medida que evoluciona el subgénero en el tiempo, tan vinculado al momento histórico como a la propia evolución intelectual de los realizadores, se aprecia también una evolución vital de los personajes que aparecen en las películas.

Es evidente que los jóvenes estudiantes de los primeros cortometrajes adquieren plena independencia, se plantean la convivencia con diferentes parejas y, progresivamente, llegan a tener hijos y a rehacer su vida amorosa tras las sucesivas rupturas sentimentales que sufren a lo largo de los años. Es decir, que los protagonistas evolucionan de acuerdo a procesos vitales que, a su vez, conectan con distintos aspectos y etapas del cambio social. Pero la noción de juventud o de juventud

tardía va a resultar un motivo o tema consustancial al corpus de películas analizado. Si damos por sentado que los jóvenes son actores sociales innovadores en sus prácticas sociales, y que los estudios sociológicos sobre la juventud suelen llevarse a cabo como una vía de aproximación al análisis del cambio social, cultural y político, no es de extrañar la relevancia que adquiere la representación de un tipo de juventud madura o tardía, básica para poner en marcha un conflicto dramático específico: el de personajes masculinos que se encuentran en el umbral de la edad adulta, o ya como adultos jóvenes, a punto de quedar atrapados por las reglas de la fría y desapasionada norma social.

De todas formas, el factor cuantitativo generacional no explicaría por sí mismo la honda repercusión de los cambios que se perciben en las películas del subgénero. Las cifras demográficas nos muestran que la generación de jóvenes de la Transición (dando por hecho que el año central es 1978), son los nacidos entre los años 1948 y 1963. Las cohortes del periodo son menos numerosas que en años posteriores, de manera que la opinión extendida que relaciona el momento de la Transición democrática con el *baby boom* no se corresponde con la realidad. De hecho, podría decirse que en la Transición tiene lugar una cierta “escasez de jóvenes”, por lo que la influencia de factores cualitativos, culturales, en resumen, se revela como decisiva.

La interacción entre el subgénero y su contexto histórico-social marcan las pautas de evolución de la nueva comedia. En primera instancia, el fenómeno aborda una fase experimental (1974-1978), coincidente con la etapa preconstitucional, en la que sus creadores sientan las bases de un nuevo modelo narrativo y estético en la producción de sus primeros cortometrajes. Podría incluirse en esta fase experimental el largometraje de Fernando Colomo *Tigres de papel* (1977), que proporciona las claves para saltar del *gag* o la mecánica del corto, a una estructura narrativa más compleja. El estreno de *Opera prima* (1980) cerraría, asimismo, el periodo clásico del subgénero, en el que se pulen y transmiten con claridad y frescura los esquemas ya esbozados en un periodo anterior. *Vecinos* (1981) y el *remake*-secuela de *Óscar y Carlos* (1982) presentan ya signos de amaneramiento y agotamiento en la presentación de motivos y personajes originales, y preanuncian el salto hacia un nuevo modelo de comedia

mucho más sofisticado y elaborado, más ligado a la comedia romántica convencional, o a tentativas de hibridación entre drama y comedia.

8. La representación del cambio social debe contemplarse en el contexto de una progresiva secularización y modernización cultural de la sociedad española, que evidencia la penetración de una nueva sensibilidad posmoderna.

Uno de los factores más apreciables de la nueva comedia es la forma en que muestra de manera natural la vida en pareja al margen del matrimonio o de los consejos y presiones que pueden proceder del ámbito social (político) o familiar. Se trata de parejas que no tienen hijos, aplazan el momento de tenerlos o deciden renunciar a ellos de manera consciente, con una mentalidad acorde con la que se va instalando en sociedades más avanzadas de nuestro entorno cultural, representaciones radicalmente contrarias a las que promueve el tardofranquismo desarrollista, antes de la crisis económica estructural que se desata en los años setenta. La visible libertad y autonomía de las jóvenes mujeres representadas en las películas, en un entorno democrático que se muestra como una conquista cultural, y por tanto irreversible, plantean un nuevo modelo marcado por el carácter efímero y transitorio de las relaciones sentimentales, alejado de la concepción tradicional del matrimonio como un compromiso vitalicio.

Naturalmente, todas estas cuestiones afectan a la representación de las relaciones entre hombres y mujeres. Y ellas, que experimentan un cambio de mayor calado en sus formas de vida, porque hasta el momento su emancipación depende del matrimonio, y de tabúes o dogmas morales que refuerzan este vínculo, como los relacionados con la pérdida de la virginidad o con la práctica de relaciones sexuales al margen de la institución matrimonial, parecen interiorizarlo con mayor facilidad. Los personajes masculinos, por el contrario, sufren un proceso de adaptación mucho más doloroso, que implica en cierto modo una crisis de la masculinidad. De ahí que ellos se vean abocados o forzados a encontrar un nuevo esquema de comportamiento para desarrollar de forma fructífera su relación con las mujeres y, por extensión, con el mundo que les rodea. Esta especie de transición cultural de la subjetividad, que transcurre de manera paralela a los vertiginosos cambios políticos que se producen en

la España postfranquista, tiene como marco de referencia la cultura mediática, que desde los años sesenta se legitima a partir de su carácter trasnacional.

La cultura mediática global se manifiesta como uno de los ejes con mayor presencia en las vidas de los personajes, no solo porque su consumo aparece naturalizado entre sus formas de ocio y de vida cotidiana, sino porque también es habitual que su dedicación profesional esté vinculada al ámbito de las profesiones liberales, intelectuales o de la industria cultural. La permeabilidad entre lo textual y lo metatextual, entre la ficción y el intertexto al que muchas veces alude, poniendo en práctica el mecanismo discursivo de la parodia posmoderna, es aún mayor si se piensa que los personajes se inspiran en el tiempo presente de la vida cotidiana de los autores. Uno de los aspectos más originales de la nueva comedia es la propuesta de un humor basado en la ironía y en una actitud cínica e irreverente con respecto a cualquier tipo de pensamiento dogmático, jerárquico, sectario, pseudomístico o sacralizador. Como alternativa, correspondiéndose con una cosmovisión de clases medias urbanas, la nueva comedia apuesta por alcanzar la felicidad mediante la gestión de la experiencia individual, en un marco democrático y de libertades colectivas que se da por consolidado (celebración de las elecciones democráticas, recuperación de la libertad de expresión, abolición de la censura, despenalización de la homosexualidad o inminente entrada en vigor de la ley del divorcio).

En este sentido, estas películas se sitúan en la misma línea de pensamiento y acción en la que se enmarcan tendencias del género más o menos coetáneas, como ocurre, dentro de nuestras fronteras, con las comedias de Pedro Almodóvar y, en el entorno internacional, con los filmes que habían realizado Woody Allen en Estados Unidos o, en Europa, los Monty Python o Nanni Moretti. Tanto los británicos como Moretti aplican la parodia y el humor a los aspectos más absurdos y perturbadores de la vieja y caduca filosofía militante de los sesenta y primeros años setenta. Desde la perspectiva de la crítica moderna y rupturista española de la Transición, no es extraño que estas actitudes y planteamientos se interpretasen de manera negativa, como manifestaciones de un “pasotismo” pequeño-burgués, de un conformismo “progre”, o incluso como muestra de comportamientos abiertamente reaccionarios. Cuando en realidad ponían de manifiesto una estética crítica asociada al fenómeno de lo que

Jean-François Lyotard denominaría como colapso de las metanarrativas o macrorrelatos, cuando señalaban los síntomas de la puesta en marcha de un necesario e inevitable cambio cultural.

9. La nueva comedia sentimental pretende explorar un humor que pone de manifiesto una actitud crítica posmoderna, apoyándose en la resignificación del espacio urbano para expresar una nueva manera de entender y de disfrutar la convivencia en libertad.

La nueva comedia comparte, como indicábamos atrás, algunos rasgos con las primeras comedias de Pedro Almodóvar, que se inscriben en el espíritu de *la movida*: una aproximación frívola y cínica a la realidad, aparentemente “apolítica”, pérdida de interés por un pasado traumático o parodización de ese interés (como sucede en el célebre corto de Fernando Colomo *Pomporrutas imperiales*), y una mirada cómplice con la ciudad y la cultura urbana. Pero los autores de la nueva comedia sentimental enlazan estos elementos de manera muy diferente, como es obvio, al modo en que se articulan en las películas del realizador manchego. La transgresión expresionista, teatralizada, de las formas, y el gusto vanguardista por la provocación *kitsch*, por ciertos aspectos grotescos de la cultura popular y de las raíces sainetescas de la comedia española, dan paso aquí a una aproximación impresionista, contenida y más estrictamente cinéfila, que pretende hibridar los arquetipos del género con la estética naturalista y la atmósfera intelectual que emana del nuevo cine francés.

La ciudad de Madrid aparece retratada desde este punto de vista como un *locus* autosuficiente, confortable, capaz de proporcionar lo que uno necesita para encontrar el equilibrio e intentar ser feliz. Ni existe en el subgénero un retrato delirante o carnavalesco de la ciudad, ni se plantea una visión situada en el extremo opuesto: rígido, severo, repleto de señales intimidatorias o amenazantes. La ciudad ya no se presenta como motor de alienación o de vía de escape para el exceso, sino todo lo contrario: los personajes encuentran acomodo, refugio, seguridad, un espacio para desarrollar un potente sentido de la intimidad y de la individualidad, abierto, dinámico y conectado con el mundo. La ciudad es un lugar cercano y entrañable, en el que los

hombres y las mujeres se enamoran, el atractivo, romántico y sofisticado marco en el que se encuentran y desencuentran.

Madrid, en suma, ya no es un escenario amargo y sombrío en el que se expresan las tensiones y contradicciones entre poder y contrapoder, centro y periferia, campo y ciudad, sino la imagen de una sociedad bulliciosa, heterogénea, divertida y llena de expectativas vitales. La nueva comedia, dicho de otro modo, reivindica la ciudad como vehículo de interacción social y cultural en libertad, a través de prácticas cotidianas, integradoras y normalizadas, en las que, en el fondo, y a pesar de algunos síntomas preocupantes, no se percibe ningún peligro de involución, ningún desajuste o disfuncionalidad, ningún riesgo derivado de comportamientos excesivos o marginales. Esta reivindicación recoge y proyecta la sensibilidad de una generación de jóvenes de clase media que disfrutaban de esta resignificación positiva o lúdica de la ciudad como un derecho, como una conquista democrática más, en un periodo repleto de sinsabores e incertidumbres.

En películas como *A contratiempo*, producida por Fernando Trueba, *Sal Gorda*, con guión de Trueba y Óscar Ladoire, o *La línea del cielo*, títulos que quedan fuera del corpus analizado, no solo se observa una voluntad de romper con elementos que han sido característicos de la etapa transicional, sino también una considerable evolución respecto a la presencia del tejido urbano en el desarrollo de la ficción. En el caso de *Sal Gorda*, la ciudad tiende a difuminarse por la naturaleza eminentemente teatral de la puesta en escena, circunstancia que se hace mucho más patente en la siguiente película de Trueba, *Sé infiel y no mires con quién* (1985), adaptación de la obra *Not Now, Darling* (1967), de los británicos John Chapman y Ray Cooney, traducida al castellano y estrenada en España en 1972, que se mantuvo durante once años en cartelera. *La línea del cielo* (Nueva York) o *A contratiempo* (Galicia) ni siquiera son ya concebidas como historias ambientadas en Madrid.

Más allá de los resultados relacionados con los objetivos que planteaba la tesis, el propio camino que constituye el proceso de trabajo también aporta elementos que enriquecen la visión de la labor investigadora, tal y como se percibía al inicio del

proyecto. La presente investigación implicó la apertura de diversos frentes de análisis debido a la indeterminación y confusión que se detectó en un primer tramo de aproximación al objeto de estudio sobre el concepto de “comedia madrileña”. Esta circunstancia, como ya se ha detallado, nos obligó a realizar una reflexión previa sobre el término, sobre la posibilidad de considerar las películas que se asociaban a él como pertenecientes a un “subgénero” en el contexto transicional, a rastrear la evolución del fenómeno, y a estudiar la genealogía del discurso que hoy día existe sobre éste. A su vez, este hecho complicó el planteamiento teórico y metodológico, obligándonos a recurrir a herramientas provenientes de diferentes disciplinas para dar solución a los obstáculos y problemas surgieron en el transcurso de la investigación.

Finalmente, resulta apasionante haber comprendido en su más amplia dimensión lo que significó el subgénero de la nueva comedia sentimental. En este sentido, las representaciones sociales que pone en circulación (a través de temas, personajes y formas narrativas y estéticas) fueron de tal calado que se intuye una irradiación posterior en el devenir de la comedia española de la post-Transición, entrada ya la década de los ochenta. Así se deduce, sin ir más lejos, de la atención que dedican al subgénero los trabajos sobre el cine española de la Transición. Esta es, por tanto, una posible línea de investigación que se plantea de cara a futuros trabajos de investigación, y que trataría de dilucidar en qué medida la nueva comedia sentimental afecta a la comedia urbana de la década de los ochenta y primeros años de los noventa.

Final conclusions

I will begin by presenting, in the first section, the conclusions concerning the research carried out on the idea of what the critics generally refer to as “Madrid comedy” itself.

1. Through discussing and reconstructing the process which gave rise to the object of our study, we have succeeded in identifying and delimiting a body of film works exhibiting a series of common features which can be effectively understood and studied from the perspective of the cinematographic sub-genre.

At the beginning of this study, during our initial bibliographic analysis, we detected a significant contradiction. Whereas at the end of the seventies the critics recognised the existence of a new phenomenon associated with the comedy genre in Spain, there was no consensus as to the characteristics which defined this change, or the time-frame in which it occurred, or even the type of films involved. It is for this reason that after a first viewing of the most representative films we proposed an initial working hypothesis: while it could not be claimed that Madrid comedy was an invention made up arbitrarily by critics without any foundation, as the makers of the films themselves insist, neither could the terms “new comedy” or “Madrid comedy”, on the other hand, be said to include any or every comedy with a certain auteur air shot during the Transition. Accordingly, we managed to establish the emergence of a series of films exhibiting specific characteristics which shaped a new model of comedy within the panorama of Spanish cinema.

In order to clear up some of the confusion surrounding this phenomenon it was indispensable first of all to carry out a detailed study of how the films were received by the press. The opinions of the film critics formed two lines of discourse which may in turn correspond with two different, opposed views of what cinema represented during the process of political transition. The one that we have called “militant/modern criticism” in this investigation distances itself from the new comedy due to its concessions to genre cinema or the sensation of normality or complacency with the

status quo conveyed by these films, in other words because of their implicit disregard for “break-away” ideological stances as opposed to the consensus reached by the main political powers of the fledgling democracy. This is a way of explaining the negative reception of the cinematographic model presented by these new comedies. Subsequently, in academic literature a discourse can be observed which inherits and collects the characteristics and assessments which this sector of the film critics had associated with the emergence of the new comedy. Perhaps because some of the reviewers of the period moved into the university environment, these ideas survived the passing of time and became crystallised, giving rise to a certain critical canon which achieved dominance.

However, there also exists a line of commentary more favourable to the sub-genre, which in general terms comes from specialised press critics. In their relation to the process of political transition, the new comedies are considered to be chronicles of the gradual, everyday changes which led Spanish society, with some difficulty but without insurmountable damage, towards the consolidation of democracy, placing particular value on the ironic tone of the cynical and distanced attitude shown by the young protagonists of the new comedy. Between these two positions we found that over the last few decades a third critical paradigm has emerged, free from controversy and political or aesthetic debate. This is an eminently eclectic discourse in which positive and negative features are blended and confused. Here we find the dual opinion, for example, that the new comedy expresses the social and democratic change of the transition years but at the same time represents the continuation or replacement of the old Spanish comedy models from the late Francoist period. Thanks to the research carried out we can explain the reasons for the emergence and decline of the new comedy in this way and also define its essential characteristics.

2. The first feature of the new comedy concerns its production model, which was independent of the film industry frameworks usual at the time.

Analysing the context in which these films appeared, both on a legislative level and with regard to questions of film production and consumption, helped us to find an answer to this issue. At that time, the closure of the *Escuela de Cine* or “Film School”

and the opening of the Faculty of Information Science introduced a new platform for training and interaction between new generations of young film enthusiasts and those interested in working in the film industry, people belonging to increasingly broader, more heterogeneous sectors of the population, far more representative than previously of the social fabric of the urban middle classes in expansion during the seventies.

These young producers and directors established their own networks and created their own spaces for meeting and working, which is why the term “schools” is used humorously to refer to groups of friends and colleagues who share not only tastes and interests but also areas and territories of the city. Thus the idea of the “Argüelles School” came into being, referring to a neighbourhood in the north of Madrid, and later on the term “Yucatán School” was similarly coined by Fernando Trueba, Antonio Resines and other like-minded friends, in reference to the bar in Madrid’s Glorieta de Bilbao, opposite the Café Comercial, where they used to meet up to discuss their projects. In this way the producers and filmmakers of the new comedy expressed, though at first as an in-joke, the need and the will to disassociate themselves from the standard patterns established by the hermetic and stifling channels of the industry.

Astutely, they succeeded in taking advantage of the loopholes made by the opening up of democracy to find their own style. As a part of this process, the possibility of making and releasing short films, which were to replace the increasingly discredited NO-DO (state-controlled cinema newsreels) became an invaluable initial support. This is why short films were so important when it came to defining the corpus of works and the essential features which characterise the sub-genre. The demand for new areas of freedom inspired a regeneration of comedy among a group of young filmmakers who managed to break away from the traditional models by setting up new methods of production and representation. Neither that which traditional costumbrist comedies had to offer, nor the attempts at modernization made by some producers in order to tap into the calls for social change then being heard were able to connect with the sensitivity of a new generation of well-educated urban youth accustomed to living with ease, independence and autonomy. This regeneration of comedy was carried out

through a series of social representations and the incorporation of new formal resources which appealed largely to young audiences. On an organisational level, the production teams were formed around new working methods which involved a new financing model. This model allowed them to remain on the fringe of the industry and conceive filmmaking as a project undertaken between friends and companions, which brought flexibility to the distribution of tasks and to financial remuneration for cast and crew.

3. The second feature or characteristic shared by the new comedies concerns the themes they address, and most deal with the subject of love: winning it back, the difficulties of keeping love alive, or the sensation of being in love.

Surprisingly, despite the critics' references to "Madrid comedy", the city of Madrid is not the central theme of the films we studied. In general, the reviews refer to a new type of comedy produced and made in Madrid, possessing a look and themes different from those which were also beginning to be produced in Barcelona, the other great hub of cinematographic and audiovisual production and where a considerable number of the critics were based. Hence the potential confusion. Yet, while the city undeniably has an important role to play, it is not portrayed from an identity-oriented cultural perspective as a specific assertion of the authentic essence of Madrid, but as a more or less neutral setting for the main theme, the core subject of all the films analyzed, which is love – or, more precisely, the rediscovery of love. This is the reason why we chose to call our sub-genre the "new romantic comedy".

In the work of some of the French filmmakers most admired by the young creators of the new comedy, the boundaries between fiction and reality had almost melted away. Their characters too were immersed in this universe, in an idealised and stylised conception of love relationships, so it is hardly surprising that the contributions of cinephile culture play a vital role in the drawing up and development of the storylines, by way of a tribute or reference to a pattern in sharp contrast to the reality of life in Spain at that time. From this viewpoint it is easier to understand the mechanisms of the new humour. Here was the new Spanish woman, the new emancipated flesh-and-blood female of the Transition, she who would be conversing

on equal terms with the male characters who try to reduce her to an imaginary archetype, thus bringing about the collapse of the relationship.

4. A third common trait is the cinematographic style which, as David Bordwell defines it, is derived from shared ideas and references, from an interest in addressing similar themes based on tastes and influences held in common.

The style of the new romantic comedy essentially has to do with the way the dialogues are written, the way the films are planned, the use of live sound and the use of a particular “star system”. The dialogue, full of colloquial expressions used by young people at that time, was rehearsed repeatedly until it conveyed a feeling of naturalness, liveliness and spontaneity on set which had never before been seen in Spanish cinema. This was not, as the critics were wont to suggest, a question of an artificial device limited to using swearwords or indulging in private jokes, or a certain accent or Madrilenian idioms, but of the importance of the dialogue itself in the narrative exposition. Following French examples, the characters are constructed more through their words than their actions. The action, the foundation of the story, is in a sense the dialogue. A dialogue which does not arise from storylines linked to criticising the “average Spaniard” or to stereotypes related to a supposed social and cultural backwardness, or plots taken from or inspired by literary references, but which instead concerns the expression of a living, recognisable, simple and approachable reality, drawn from the environment in which the scriptwriters, producers and directors of these films themselves move. This supposedly authentic reality simultaneously refers, however contradictory or paradoxical it may seem, to an intertextual dimension, to a reality sometimes simulated or secondary, intentionally established as a tribute to or parody of film texts or cultural products more or less recognisable for the audience.

The design and processing of the sound certainly helped to emphasize the almost painful plainness and natural spontaneity of the stories told. The most demanding critics disparaged the simplicity and the almost amateur quality of a filmmaking which was based on the sequence shot and dispensed with ostentation and nuances in order to focus on the intensity of the dialogue, the comedy of the situations or the body language of the actors. In this regard, their particular insistence on

working with live sound in imitation of the effect obtained by Antonio Drove in his short films was crucial. The appearance of new actors, principally in the male roles, was also a hallmark of the genre. As a consequence of their limited means, but also of their confidence in themselves and in the potential of their projects, the new filmmakers did not only manage without the well-known faces from the comedy star system of the day, but even went so far as to spurn the possibilities offered by independent theatre circles, as occurred in the case of Almodóvar; he frequented these, yet asked companions like Óscar Ladoire or Antonio Resines to play his leading roles. This strategy allowed its creators a high degree of autonomy in the arena of experimentation with the social representations they disseminated, as well as their formal and stylistic innovations.

One last major characteristic of this sub-genre, this new romantic comedy, is its experimental, ephemeral nature. There is no attempt to define a stable pattern or to keep it going over the years. In the case of Fernando Trueba, this writer and director did not even want to specialise in making comedies. The films of the new comedy were a product of their time, a side-effect of the maturity of the established directors and their position within the film industry, and of the social changes undergone during the Transition. The works created have no pretensions to permanence, show no premeditation. Consequently, when the “transition-fest”, the spontaneous surge of energy released by the arrival of democracy began to fizzle out, and when the filmmakers and scriptwriters one by one began to join the mainstream film industry as fully-fledged members, the themes changed, procedures became more sophisticated, and the power and spontaneous, approachable style of the sub-genre declined and was extinguished, never to be revived.

Starting out from these characteristics, we proceeded to define the limits of the body of films which could strictly and specifically be associated with the new romantic comedy, and the time span in which they should be framed. Judging by the simultaneous presence of these four “approach vectors” of the genre we concluded that the new comedy was composed of eight short films and three feature films, covering the period from 1974 to 1982. The titles of the short films are: *Lola*, *Paz y yo*, *Óscar y Carlos*, *En un París imaginario*, *Usted va a ser mamá*, *En legítima defensa*,

Homenage à trois, *El león enamorado* and the 1982 reworking of *Óscar y Carlos*. The feature-length films which comply with the characteristics described are: *Tigres de papel* (*Paper Tigers*), *Opera prima* and *Vecinos*. Evidently, taking the features mentioned into account, not all the shorts or full-length films made by writers/directors linked by critics to the “Madrid comedy” or the “Yucatán School”, or all the comedy set in Madrid during those years can be assigned to or classified within this new kind of comedy. Nor, for the same reasons, can we include all the films starring actors at one time connected to the phenomenon, such as Antonio Resines, Joaquín Hinojosa or Óscar Ladoire. The entire second section of this thesis is devoted to the discussion about the works which form a part of the corpus of this sub-genre.

In the second section of the conclusions, I shall refer to the problem of originality and the contribution which the films researched made to the development of Spanish comedy in the context of Transition cinema. It could be said that the sub-genre of the new romantic comedy represents a regeneration within the panorama of Spanish cinema at that time and contributed to finding new avenues for the evolution of comedy. Through an analysis of the body of work defined, the second hypothesis of our study will be confirmed.

5. With regard to this issue, something that the reviewers also detected in the new comedy films should be underlined: the appearance of a new way, never before seen in Spanish cinema, of understanding the notion of realism.

The debate has to do with the relationship between the new comedy and traditional comedy. In general terms, the most critical, negative views insist that the hypothetical regeneration is confined to a mere change in actors and idiom, as though the shift from José Luis López Vázquez, Manuel Sacristán or Alfredo Landa to Óscar Ladoire or Antonio Resines was a natural “changing of the guard” within a type of comedy that was updated in form, on the surface, only to continue with the same plot frameworks and similar approaches, these being conservative or reactionary in essence. This idea has endured as an almost unchanging axiom over the years, even becoming the main argument of one division of critics who deny any kind of ideological

or social evolution in the sphere of Spanish comedy. A detailed, unbiased analysis suggests, however, that such opinions were strongly influenced by the political debate of the Transition and were therefore objectively disproportionate.

Needless to say, the patterns of classic American comedy or the methods of the *nouvelle vague* are discernible in the scripts and the staging of the new comedy, as the critics constantly like to remind us in their attempts to explain the reasons for the renovation it produced in the genre. But the key point here is that this association is not established through influence or imitation but by the procedures, proper to post-modern sensibility, of parodic re-reading, of recycling or simulation. The realism of the costumbrist vision, prototypical of traditional Spanish comedy, is avoided here in order to pursue the path of a new hyper-realism, of intellectually constructed reality, by exploring the limits of everyday reality until the boundary between reality and fiction is crossed or dissolves. One of the characteristics most acclaimed by the critics is precisely the air of credibility or realness, almost documentary-style, and occasionally explicitly documental, with which Fernando Colomo or Fernando Trueba manage to imbue their films, thus highlighting the differences they establish with regard to comedies which set out to be far more shocking in their themes or formal treatment, such as those directed by Pedro Almodóvar.

6. Another key question if we are to understand the distance separating costumbrist comedy from the new romantic comedy concerns the way romantic relationships are portrayed.

The storylines are woven around young male protagonists whose relationships have failed, and commonly feature a love triangle to drive the plot. This is owing to the direct influence of the French New Wave, rather than any connection with the costumbrist traditions which were typical of Spanish cinema until that time. This too marks a notable difference with respect to Almodóvar's films, in which elements from Madrilenian grotesque humour, and the ensemble-cast costumbrism of Luis García Berlanga's films are in a sense instrumental. And it is also an approach which separates the new comedy from the films of the "third way" or the more commercial popular comedies themselves. The new comedy blurs the contrasts between social stereotypes

and ignores the problems of sexual repression or frustration, while at the same time it displays a profound disregard for the future of the family as an institution or marital relationships, so important in the “third way” films intended for adult audiences.

One of the elements which characterize the portrayal of the romantic break-up concerns the dysfunctions and disappointments caused by a romantic or idealised conception of women and relationships. In these films the reasons for disappointments in love therefore have little or nothing to do with the oppressive experience of Franco’s regime, with a certain nostalgic, melancholic or disenchanting conception of the past, or possible happiness prevented by the dictatorship, as depicted in some films wrongly or equivocally considered to be related to Madrid comedy such as *Sus años dorados*, *El hombre de moda* or *Viva la clase media*.

Finally, in a third section I will be referring to the conclusions which deal with the representation of social change in the new comedy. In this sphere a clear connection can be perceived between the emergence of a new way of understanding gender and the social and cultural transformations which Spain underwent during the transition to democracy. It could be claimed that the films of the new comedy represent the modernization and updating of the values of a generation of resolutely independent young people establishing themselves through the search for new social ties, such as friendship or living as a couple, in an environment where the institutional role of the traditional nuclear family is shifting. The idea of social change related to that of generational change is key in this instance, because the focus of the stories that the new comedy narrates has to do precisely with the filmmakers’ generational profile, with their own experiences and their way of seeing reality and cinema, in contrast to the canonical forms associated with a generation of directors and scriptwriters whose childhood was marked by the war or the post-war era. The case of Fernando Colomo, born in 1946, is exceptional. It could be considered that his work functions as a bridge or link between the two generations of Spanish filmmakers with such different socio-cultural experiences and sensibilities.

7. The new romantic comedy presents stories protagonized exclusively by youthful characters or young adults, well-educated, left-wing – though not militant or orthodox - or simply progressive in their thinking, from the urban middle class. As the sub-genre evolves in time, being as closely connected to the historical moment as to the intellectual evolution of the filmmakers, one can also trace significant developments in the way of life of the characters appearing in the films.

Evidently, the young students of the first short films gain full independence, try cohabiting with different partners and, progressively, reach the point of having children and rebuilding their love-lives after the repeated break-ups they go through over the years. In other words, the protagonists evolve in accordance with life-processes which in turn are connected to different aspects and stages of the social change. Yet the notion of youth or young adulthood proves to be a motif or theme which is inherent to the body of films analysed. If we take it for granted that young people as social actors tend to be innovative in their social practices, and that sociological studies about the young are usually performed as a way of approaching the analysis of social, cultural and political change, then there is nothing surprising about the relevance which the representation of a kind of mature or late youth acquires when it comes to setting up a specific dramatic conflict: that of male characters on the threshold of adulthood or already young adults about to become trapped by the rules of the cold and dispassionate social norm.

However, the quantitative generational factor would not in itself account for the dramatic impact of the changes which can be perceived in the films of the sub-genre. The demographic figures show that the young generation of the Transition (assuming the middle year to be 1978) is composed of those born between 1948 and 1963. The crop of this period is smaller in number than those of later years, so that the widespread opinion relating the time of the transition to democracy with the baby boom does not correspond to reality. In fact, it could be said that during the Transition there was a “shortage” of young people, which means that, in short, the influence of qualitative, cultural factors is revealed as decisive.

The interaction between the sub-genre and its historical-social context set the evolutionary trends of the new comedy. First of all, the phenomenon went through an experimental phase (1974-1978), coinciding with the pre-constitutional stage, in which its creators laid the foundations of a new narrative and aesthetic model in the production of their first short films. Fernando Colomo's full-length film *Paper Tigers* (1977), which provided the keys for escaping from the limitations of the visual gag or the early mechanics of the short film to arrive at a more complex narrative structure could also be included in this experimental phase. Similarly, the release of *Opera prima* (1980) was to close the sub-genre's classic period, in which the patterns already outlined in a previous phase were polished and conveyed with clarity and freshness. *Vecinos* (1981) and the remake/sequel of *Óscar y Carlos* (1982) already showed signs of affectation and depletion in terms of the presentation of original motifs and characters, and heralded the leap towards a new model of comedy, far more sophisticated and elaborate, closer to the conventional romantic comedy or attempts to blend drama and comedy.

8. The representation of social change must be regarded in the context of a gradual secularization and cultural modernization of Spanish society, which demonstrated the introduction of a new postmodern sensibility.

One of the most noticeable aspects of the new comedy is the natural way it portrays couples living together outside marriage or free from the interference and pressures of the social (political) environment or the family. These couples are childless; they either postpone starting a family or make a conscious decision not to have children, displaying a mentality in accordance with that which is developing in the more advanced societies of our cultural environment, representations radically different from those promoted by the pro-development late Francoist period before the structural economic crisis of the seventies. The evident freedom and autonomy of the young women depicted in the films, in a democratic environment depicted as a cultural conquest, and therefore irreversible, present a new model marked by the ephemeral, transitory nature of love-relationships, far removed from the traditional conception of a married couple bound by a life-long compromise.

Naturally, all these questions have an impact on the representation of relations between men and women. The latter, though experiencing a greater change in their way of life - as until then their emancipation had relied on marriage, on all the moral taboos or dogmas reinforcing the marital bond, such as those involving the loss of virginity or sexual relations outside the marital institution - seem to assimilate the change more easily. The male characters, on the other hand, undergo a far more painful process of adaptation, which in a sense implies a crisis in masculinity. Thus the male characters find themselves destined or forced to find a new pattern of behaviour in order to build successful relationships with women, and by extension with the world around them. This species of cultural transition of subjectivity, occurring in parallel with the dramatic political changes taking place in post-Francoist Spain, takes media culture (legitimized from the seventies onwards on the grounds of its transnational nature) as its frame of reference.

Global media culture is shown as one of the central concepts which is most persistently present in the characters' lives, not only because its consumption is portrayed as natural in their forms of leisure and daily lives but also because very frequently the characters' occupations are linked to the sphere of the liberal, intellectual professions or the culture industry. The permeability between the textual and the metatextual, between fiction and the intertext to which it frequently alludes, deploying the discursive mechanism of postmodern parody, becomes still greater when one considers that the characters are inspired by the present time of the authors' daily lives. One of the most original aspects of the new comedy is the idea of a humour based on irony and on a cynical, irreverent attitude with regard to any type of dogmatic, hierarchical, sectarian, pseudo-mystical or consecratory thinking. As an alternative, corresponding to an urban middle-class world-view, the new comedy suggests that happiness can be achieved through the control of individual experience, within a democratic framework offering collective freedoms (the holding of democratic elections, regaining freedom of expression, the abolition of censorship, the decriminalizing of homosexuality and the imminent entry into force of the divorce law) which is seen as consolidated.

In this sense, these films are situated in the same arena of thought and action as other, more or less contemporary tendencies of the genre, for example the comedies of Pedro Almodóvar within Spain, and in the international sphere the films Woody Allen had been making in America or Monty Python and Nanni Moretti in Europe. Both the British comedians and Moretti applied parody and humour to the more absurd, disturbing aspects of the old, out-of-date militant philosophy of the sixties and early seventies. From the perspective of the modern Spanish rupturist or break-away criticism of the Transition, it is unsurprising that these attitudes and approaches were interpreted in a negative way, as manifestations of a petty bourgeois couldn't-care-less attitude, of a "progressive" conformism, or even as examples of openly reactionary behaviours. Whereas in fact they demonstrated a critical aesthetic associated with the phenomenon of what Jean-François Lyotard would call the collapse of the metanarratives or grand narratives, by signalling the symptoms of the start of a necessary and inevitable cultural change.

9. The new romantic comedy is intended to explore a humour which displays a postmodern critical attitude, relying on the resignification of urban space to express a new way of understanding and enjoying living together in freedom.

As suggested above, the new comedy has some features in common with Pedro Almodóvar's early comedies, which were in keeping with the spirit of the "movida madrileña", characterized by a frivolous and cynical attitude towards reality, an apparently "apolitical" standpoint, little interest in the traumatic past or a parodying of such an interest (as in Fernando Colomo's famous short *Pomporrutas imperiales*), and an amused, complicit view of the city and urban culture. But obviously the authors of the new romantic comedy linked up these elements very differently from the way in which the La Mancha director assembled them in his films. To his expressionist, theatrical violation of avant-garde forms and taste through *kitsch* provocation, the inclusion of certain grotesque aspects of popular culture and homage to early forms of Spanish comedy (the *sainete* or one-act farce), the new comedy preferred an impressionist approach, restrained and more strictly cinephile, which was designed to hybridize the archetypes of the genre with the naturalist aesthetic and intellectual atmosphere of the new French cinema.

The city of Madrid appears depicted from this point of view as a self-sufficient, comfortable locus, capable of providing whatever one needs to find stability and try to be happy. The sub-genre offers no riotous, carnival portrait of the city, nor is the opposite view expressed: rigid, harsh, full of intimidating or threatening symbols. The city is no longer presented as a source of alienation or an escapist playground for excess; quite the contrary. The characters find a haven, a refuge, security, a space for discovering a powerful sense of intimacy and individuality; open, dynamic and connected to the world. The city is an approachable, welcoming place where men and women fall in love: the attractive, romantic and sophisticated frame in which they find and lose each other.

In brief, Madrid is no longer a harsh, forbidding setting in which the tensions and contradictions between power and counter-power, centre and periphery, country and city are played out, but the image of a bustling, heterogeneous, entertaining society bursting with life expectations. In other words, the new comedy lays claim to the city as a vehicle for social and cultural interaction in freedom, through everyday practices, integrative and normalized, and in which ultimately, despite a few worrying symptoms, no danger of regression, imbalance, dysfunction, no risk from excessive or antisocial behaviour is perceived. This “repossession” of the city captures and reflects the sensibility of a generation of young middle-class people who enjoy this positive or diverting resignification of the city as a right, as another democratic conquest, in a period full of troubles and uncertainties.

In films like *A contratiempo*, produced by Fernando Trueba, *Sal Gorda*, written jointly by Trueba and Óscar Ladoire, or *La línea del cielo*, films which fall outside the corpus analysed, not only did we observe a desire to break away from elements characteristic of the Transition period, but also significant evolution with regard to the presence of the urban fabric in the unrolling of the stories. In the case of *Sal Gorda*, the city tends to blur and fade due to the theatrical nature of the staging, an effect which is even more striking in Trueba’s next film, *Sé infiel y no mires con quién* (1985). This was an adaptation of the farce *Not Now, Darling* (1967) by British playwrights John Chapman and Ray Cooney, translated into Spanish and released in Spain in 1972,

where it ran for the space of eleven years. *La línea del cielo*, featuring New York and *A contratiempo* (Galicia) are no longer even considered to be stories set in Madrid.

Besides the results related to the aims of the thesis, the “road travelled” or in other words the work process itself also contributed insights which enriched our view of the research work as perceived at the start of the project. This investigation involved the opening of various lines of analysis due to the vagueness and confusion encountered during the first stage of approaching the object of study, regarding the concept of “Madrid Comedy”. This circumstance, as explained above, obliged us to give a lot of thought to the term itself, to the possibility of considering the films associated with it as belonging to a “sub-genre” in the transitional context, in addition to tracing the evolution of the phenomenon and to studying the genealogy of the discourse which exists on the subject today. This in turn made the theoretical and methodological approach more complicated, and we had to make use of tools from several different disciplines in order to resolve the obstacles and problems which arose in the course of our investigation.

Finally, it was thrilling to have grasped, in its broadest dimension, what the new romantic comedy sub-genre really signified. The social representations which it disseminated (through its themes, characters, narrative and aesthetic forms) were so far-reaching that one can sense a sort of subsequent irradiation in the development of post-Transition Spanish comedy well into the eighties. This can be deduced, without going any further, from the attention paid to the sub-genre by works on Spanish cinema of the Transition. Consequently, this is a line of investigation to be considered with a view to future research, one which would attempt to determine to what extent the new romantic comedy affected the urban comedy of the eighties and the first few years of the nineties.

Bibliografía

- ALLEN, Robert y GOMERY, David (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona: Paidós.
- ALONSO, Sol (1997). “A la primera”. *Academia. Revista del Cine Español*, nº 20, pp. 56-66.
- ALTMAN, Rick (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- ANANIA, Francesca (2010). “La metodología de la investigación histórica y los medios de comunicación”, en IBÁÑEZ, Juan Carlos y ANANIA, Francesca (Coords.): *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*. Zamora: Comunicación Social, pp. 17-37.
- ANDERSON, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- ARÓSTEGUI, Julio (2007). “La transición a la democracia, «matriz» de nuestra historia reciente”, en QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, Rafael (Coord.): *Historia de la Transición en España. Los inicios del proceso democratizador*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 31-44.
- BARDIN, Laurence (1996 [1986]). *Análisis de contenido*. Madrid: Akal.
- BARTHES, Roland (1990 [1985]). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- BAUDRILLARD, Jean (2008 [1978]). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- BECK, Jay y RODRÍGUEZ ORTEGA, Vicente (Eds.) (2008). *Contemporary Spanish Cinema and Genre*. Manchester: Manchester University Press.
- BENET, Vicente J. (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- BENJAMIN, Walter (2004). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- BENTLEY, Bernard P.E. (2008). *A Companion to Spanish Cinema*. Woodbridge: Tamesis.
- BORDWELL, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- BORDWELL, David, STAIGER, Janet y THOMPSON, Kristin (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.

- BRUNETTA, Gian Piero (2008). *Guía de la historia del cine italiano: 1905-2003*. Lima: Instituto Italiano de Cultura, Filmoteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- CANTELL, Sara (2004). "Poetry on screen or visualised jokes?", *P.O.V. A Danish Journal of Film Studies*, nº 18, pp. 95-102.
- CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico (2009 [2007]). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CARRASCO, Bel (1977). "Tigres de papel, un filme con escasos medios y que pretende ser revulsivo". *El País*, 14-09-1977. http://elpais.com/diario/1977/09/14/cultura/243036010_850215.html. [Última consulta: 07-09-2015].
- CASTRO, Antonio (1983). "Entrevista con José Luis Cuerda". *Dirigido por...*, nº 101, pp. 54-57.
- _ (1980). "Entrevista con Fernando Trueba". *Dirigido por...*, nº 76, pp. 18-22.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (2005). "Conflictos y continuidades. Los turbios años cuarenta (1939-1950)", en CASTRO DE PAZ, José Luis, PÉREZ PERUCHA, Julio y ZUNZUNEGUI, Santos (Dirs.): *La nueva memoria. Historias del cine español (1939-2000)*. A Coruña: Vía Láctea, pp. 11-77.
- CASTRO DE PAZ, José Luis y CERDÁN, Josetxo (2011). *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*. Madrid: Cátedra.
- CASTRO DE PAZ, José Luis, PÉREZ PERUCHA, Julio y ZUNZUNEGUI, Santos (Dirs.) (2005): *La nueva memoria. Historias del cine español (1939-2000)*. A Coruña: Vía Láctea.
- COLÓN, Antonio (1977). "Tigres de papel". *ABC*, 28-10-1977, p. 31.
- COMAS, Domingo (2007). *Las políticas de juventud en la España democrática*. Madrid: Instituto de la Juventud.
- COMPANY, Juan Miguel (1980). "San Sebastián '80: la tierra baldía". *Contracampo*, nº 17, pp. 12-16.
- COWGILL, Linda J. (1997). *Writing Short Film*. Los Ángeles: A Lone Eagle.
- CRESPO, Pedro (1977). "Tigres de papel, de Fernando Colomo", *ABC*, 12-10-1977, p. 53.
- DEL AMO, Álvaro (2009). *La comedia cinematográfica española*. Madrid: Alianza Editorial.

- DELEYTO, Celestino (2003). "Amor, parodia y tiramisú: *Sleepless in Seattle* y la comedia romántica contemporánea". *Archivos de la Filmoteca*, nº 44, pp. 120-139.
- DOPAZO, Antonio (1986). "La transición democrática en el cine español", en ARANDA, Iván: *El cine y la transición política española*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, p. 48.
- DURKHEIM, Émile (1982). *La división del trabajo social*. Madrid: Akal.
- ECO, Umberto (1981). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- *El País* (1984). "Trueba estrena *Sal gorda*, una comedia de enredo «para que la gente se divierta»". 06-02-1984.
http://elpais.com/diario/1984/02/06/cultura/444870010_850215.html. [Última consulta: 28-10-2015].
- _ (1981). "Aparece *Casablanca*, nueva revista de cine". 08-01-1981.
http://elpais.com/diario/1981/01/08/cultura/347756411_850215.html. [Última consulta: 07-09-2015].
- _ (1980). "Fernando Trueba: *Opera prima* es una comedia romántica". 26-4-1980.
http://elpais.com/diario/1980/04/26/cultura/325548011_850215.html. [Última consulta: 07-09-2015].
- ESQUIROL, Meritxell y FECÉ, Josep Lluís (2005). "Haciendo estudios culturales: una aproximación a los discursos legitimadores de la Transición. El caso de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*", en LOZANO AGUILAR, Arturo y PÉREZ PERUCHA, Julio (Coords.): "El cine español durante la Transición democrática (1975-1983)". *Cuadernos de la Academia*, nº 13-14. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y Asociación Española de Historiadores del Cine, pp. 165-180.
- FAULKNER, Sally (2013). *A History of Spanish Film: Cinema and Society 1910-2010*. Nueva York, Londres: Bloomsbury.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel (1980). "La mano blanca". *Diario 16*, 19-09-1980, p. 25.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús (1977a). "Los otros tigres. *Tigres de papel*". *El País*, 06-10-1977. http://elpais.com/diario/1977/10/06/cultura/244940406_850215.html. [Última consulta: 20-10-2015].

- _ (1977b). "*Pieza incompleta para piano mecánico, Concha de Oro*", *El País*. 22-09-1977. http://elpais.com/diario/1977/09/22/cultura/243727201_850215.html. [Última consulta: 13-09-2015].
- FOUCAULT, Michel (2006 [1976]). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- FREIXAS, Ramón (1984). "La «nueva comedia» española". *Dirigido por...*, nº 115, pp. 64-65.
- FUSI, Juan Pablo (2007). "Cultura y democracia. La cultura de la Transición", en JULIÁ, Santos, GARCÍA, José Luis, JIMÉNEZ, Juan Carlos y FUSI, Juan Pablo: *La España del siglo XX*. Madrid: Marcial Pons, pp. 671-722.
- GABRIEL, Fernando (1996). "*Tigres de papel*", en PÉREZ PERUCHA, Julio (Ed.): *Antología crítica del cine español, 1906-1995*. Madrid: Cátedra, pp. 773-775.
- GALÁN, Diego (1982). "Un retrato disperso de Trueba y una historia de Cuerda". *El País*, 22-09-1982. http://elpais.com/diario/1982/09/22/cultura/401493604_850215.html. [Última consulta: 07-11-2015].
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GÓMEZ BERMÚDEZ DE CASTRO, Ramiro (1989). *La producción cinematográfica española. De la transición a la democracia (1976-1986)*. Bilbao: Mensajero.
- GONZÁLEZ, Juan Jesús y REQUENA, Miguel (2006). "Introducción", en GONZÁLEZ, Juan Jesús y REQUENA, Miguel (Eds.): *Tres décadas de cambio social en España*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 11-20.
- GRAHAM, Helen y LABANYI, Jo (Eds.) (1995). *Spanish Cultural Studies: An introduction*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.
- GUATTARI, Félix (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- GUBERN, Román (Coord.) (2000). "Un siglo de cine español". *Cuadernos de la Academia*, nº 1. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

- GUBERN, Román, MONTERDE, Enrique, PÉREZ PERUCHA, Julio, RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (2009 [1995]). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- HALL, Stuart (1973). "Encoding/ Decoding", en HALL, Stuart, HOBSON, Dorothy, LOWE, Andrew, WILLIS, Paul (Comps.): *Culture, Media, Language*. Londres: Hutchinson, pp. 128-138.
- HARVEY, David (1998). *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorroutu.
- HASSAN, Ihab (1993 [1987]). *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus, OH: Ohio State University Press.
- HEBDIGE, Dick (1988). *Hiding in the Light: On Images and Things*. Londres: Routledge.
- HEREDERO, Carlos F. (1989). "El reflejo de la evolución social y política en el cine español de la Transición y de la democracia. Historia de un desencuentro", en BENET, Vicente J. et al.: *Escritos sobre cine español (1973-1987)*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 17-31.
- HERNÁNDEZ RUIZ, Javier y PÉREZ RUBIO, Pablo (2004). *Voces en la niebla. El cine durante la Transición española (1973-1982)*. Barcelona: Paidós.
- HOFFMANN, Hilmar (1981). "Zur Entwicklung der Sprache des (Kurz-)Films", en HORMANN, Johannes (Ed.): *Sprache des Kurzfilms*. Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- HOPEWELL, John (1989). *El cine español después de Franco*. Madrid: El Arquero.
- HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel y PÉREZ MORÁN, Ernesto (2012). *El «cine de barrio» tardofranquista. Reflejo de una sociedad*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- HUTCHEON, Linda (2005 [1988]). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Nueva York: Routledge.
- _ (2000). "Irony, Nostalgia, and the Postmodern." *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory, Studies in Comparative Literature*, nº 30, pp. 189-207.
- _ (1993). "La política de la parodia postmoderna". *Criterios*, julio de 1993, pp. 187-203.
- IBÁÑEZ, Juan Carlos e IGLESIAS, Paula (2011). "Comedia sentimental y posmodernidad en el cine español de la transición a la democracia", en PALACIO, Manuel (Ed.): *El cine y la Transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- IMBERT, Gérard (1990). *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios en la España de la transición*. Madrid: Akal.

- IMBERT, Gérard y VIDAL-BENEYTO, José (Coords.) (1986): *El País o la referencia dominante*. Barcelona: Mitre.
- JAMESON, Fredric (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- JENKINS, Henry (1992). *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetics*. Nueva York: Columbia University Press.
- JORDAN, Barry (2003). "Revisiting the «comedia sexy ibérica»: *No desearás al vecino del quinto*". *International Journal of Iberian Studies*, nº 15 (3), pp. 167-186.
- JORDAN, Barry y ALLINSON, Mark (2005). *Spanish Cinema. A Student's Guide*. Londres: Hodder Arnold.
- JORDAN, Barry y MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki (2000). *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Nueva York: Arnold.
- _ (1998). *Contemporary Spanish Cinema*. Manchester: Manchester University Press.
- JULIÁ, Santos (2007). "Democracia", en JULIÁ, Santos, GARCÍA, José Luis, JIMÉNEZ, Juan Carlos y FUSI, Juan Pablo: *La España del siglo XX*. Madrid: Marcial Pons, pp. 227-309.
- _ (2000). "Cambio social y cultura política en la Transición a la democracia", en MAINER, José Carlos y JULIÁ, Santos: *El aprendizaje de la libertad (1973-1986)*. Madrid: Alianza Editorial.
- JULLIER, Laurent (2006). *¿Qué es una buena película?* Barcelona: Paidós.
- JURADO, Teresa (2006). "Las nuevas familias españolas", en GONZÁLEZ, Juan Jesús y REQUENA, Miguel (Eds.): *Tres décadas de cambio social en España*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 51-80.
- KARNICK, Kristine B. y JENKINS, Henry (Eds.) (1995). *Classical Hollywood Comedy*. Londres y Nueva York: Routledge.
- KING, Geoff (2002). *Film Comedy*. Londres y Nueva York: Wallflower Press.
- KRUTNICK, Frank (Ed.) (2000). *Hollywood Comedians: The Film Reader*. Londres y Nueva York: Routledge.
- LABANYI, Jo y PAVLOVIC, Tatiana (Eds.) (2012). *A Companion to Spanish Cinema*. Oxford: Wiley-Blackwell.

- LAMO DE ESPINOSA, Emilio (2006). "De la contra-reforma a la contra-cultura", en BERICAT, Eduardo (Coord.): *El cambio social en España. Visiones y retos de futuro*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, pp. 285-312.
- LARA, María (2011). *Fernando Colomo*, Tesis doctoral inédita. Madrid: Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, Universidad Complutense de Madrid.
- LÁZARO REBOLL, Antonio y WILLIS, Andrew (Eds.) (2004). *Spanish Popular Cinema. Inside Popular Film*. Manchester: Manchester University Press.
- LLINÁS, Francesc (1980). "Opera prima, de Fernando Trueba (España, 1980)". *Contracampo*, nº 13, pp. 65-66.
- LÓPEZ GANDÍA, Juan y PEDRAZA, Pilar (1989). "El Rey de burlas: La risa en la comedia española de los '80", en BENET, Vicente J. et al.: *Escritos sobre cine español (1973-1987)*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 133-148.
- LOSILLA, Carlos (1989). "Legislación, industria y escritura", en BENET, Vicente J. et al.: *Escritos sobre cine español (1973-1987)*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, pp. 33-43.
- LYOTARD, Jean-François (1989). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- MAINER, José Carlos y JULIÁ, Santos (2000). *El aprendizaje de la libertad (1973-1986)*. Madrid: Alianza Editorial.
- MARÍAS, Miguel (1981). "Vecinos. Alberto Bermejo". *Casablanca (Papeles de cine)*, nº 9, pp. 50-52.
- _ (1980). "Opera prima". *Dirigido por...*, nº 73, p. 62.
- _ (1977). "Tigres de papel". *Dirigido por...*, nº 48, pp. 45-46.
- MARÍN ARCE, José María (2007). "Crisis industrial y primeras medidas de reestructuración durante la Transición (1976-1982)", en QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, Rafael (Coord.): *Historia de la Transición en España. Los inicios del proceso democratizador*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 121-136.
- MARINERO, Francisco (1981). "Crítica de cine. Vecinos". *Diario 16*, 14-07-1981, p. 19.
- MARINERO, Manuel (1983). "Pares y nones. José Luis Cuerda". *Casablanca (Papeles de cine)*, nº 26, p. 53.
- MARKUS, Sasa (2011). *La parodia en el cine posmoderno*. Barcelona: UOC Press.

- MARSH, Steven (2006). *Popular Spanish Film Under Franco. Comedy and the Weakening of the State*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- MARSH, Steven *et al.* (2012). "Comedy and Musicals", en LABANYI, Jo y PAVLOVIC, Tatiana (Eds.): *A Companion to Spanish Cinema*. Oxford: Wiley-Blackwell, pp.193-223.
- MARTA HERNÁNDEZ (1976). *El aparato cinematográfico español*. Madrid: Akal.
- MARTÍN MORÁN, Ana y LÓPEZ DÍAZ, Marina (2005). "Haciendo estudios culturales: la asignatura de las fulanitas. Mujer e imaginario masculino pensados a través de dos estrellas de la Transición", en LOZANO AGUILAR, Arturo y PÉREZ PERUCHA, Julio (Coords.): "El cine español durante la Transición democrática (1975-1983)". *Cuadernos de la Academia*, nº 13-14. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y Asociación Española de Historiadores del Cine, pp. 181-200.
- MASÓ, Ángeles (1982). "Colomo, cronista de la crisis". *La Vanguardia*. 16-11-1982, p. 55.
- _ (1980). "Opera prima" *La Vanguardia*. 07-06-1980, pp. 47.
- MATTELART, Armand y MATTELART, Marie (1997). *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona: Paidós.
- MATHEWS, Nicole (2000). *Comic Politics: Gender and Hollywood Comedy after the New Right*. Manchester: Manchester University Press.
- MEIER, Annemarie (2003). *El cortometraje. El arte de narrar, emocionar y significar. Al descubrimiento de las estrategias y las tácticas discursivas*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana.
- MIRET, Rafael (1977): "San Sebastián '77. Un festival de transición". *Dirigido por...*, nº 48, pp. 8-19.
- MONLEÓN, José B. (1995). *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid: Akal.
- MONTERDE, José Enrique (1997). "Sainete y esperpento en el cine de Rafael Azcona", en CABEZÓN GARCÍA, Luis Alberto (Coord.): *Rafael Azcona, con perdón*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 215-236.
- _ (1993). *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Paidós.

- _ (1978). "Crónicas de la Transición. Cine político español 1973-1978". *Dirigido por...*, nº 58, pp. 8-14.
- MONTERO, Pablo y UTRILLA, David (1998). *El efecto Colomo*. Huelva: Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.
- MORLEY, David (1998). "El posmodernismo: una guía básica", en MORLEY, David, WALKERDINE, Valerie, CURRAN, James (Comps.): *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Barcelona: Paidós, pp. 85-107.
- _ (1980). *The Nationwide Audience: Structure and Decoding*. Londres: British Film Institute.
- NEALE, Steve y KRUTNICK, Frank (1990). *Popular Film and Television Comedy*. Londres y Nueva York: Routledge.
- PALACIO, Manuel (Ed.) (2011). *El cine y la Transición política en España [1975-1982]*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- _ (2007). "Estudios culturales y cine en España". *Comunicar. Revista científica de comunicación y educación*, nº 29, pp. 69-73.
- _ (2005a). "El público en las salas", en CASTRO DE PAZ, José Luis, PÉREZ PERUCHA, Julio y ZUNZUNEGUI, Santos (Drs.): *La nueva memoria. Historias del cine español (1939-2000)*. A Coruña: Vía Láctea, pp. 379-418.
- _ (2005b). "Lluvia fina: contingencias preliminares de la recepción. El caso del Festival de Cine de San Sebastián", en PÉREZ PERUCHA, Julio (Ed.): *El espíritu de la colmena... 31 años después*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, pp. 193-217.
- PÉREZ MERINERO, David y PÉREZ MERINERO, Carlos (1975). *Cine y control*. Madrid: Castellote.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (Comp.) (1996a). *Huellas de luz. Películas para un centenario*. Madrid: Diorama.
- _ (Ed.) (1996b): *Antología crítica del cine español, 1906-1995*. Madrid: Cátedra.
- PÉREZ PERUCHA, Julio y PONCE, Vicente (2011 [1986]). "Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la transición democrática en el cine español", en PALACIO, Manuel (Ed.) (2011). *El cine y la Transición política en España [1975-1982]*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 223-268.

- PÉREZ RUBIO, Pablo y HERNÁNDEZ RUIZ, Javier (2005). “Esperanzas, compromisos y desencantos. El cine durante la Transición española (1973-1983)”, en CASTRO DE PAZ, José Luis, PÉREZ PERUCHA, Julio y ZUNZUNEGUI, Santos (Dirs.): *La nueva memoria. Historias del cine español (1939-2000)*. A Coruña: Vía Láctea, pp. 178-253.
- PUJOL OZONAS, Cristina (2011). *Fans, cinéfilos y cinépagos. Una aproximación a las culturas y los gustos cinematográficos*. Barcelona: Editorial UOC.
- RASKIN, Richard (2002). *The Art of the Short Fiction Film. A Shot by Shot Study of Nine Modern Classics*. Jefferson, Nueva York y Londres: Mc Farland Publications.
- RIAMBAU, Esteve (2009 [1995]). “El periodo «socialista»”, en GUBERN, Román, MONTERDE, Enrique, PÉREZ PERUCHA, Julio, RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro: *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, pp. 399-454.
- _ (2000). “El cine español durante la Transición (1973-1978): Una asignatura pendiente”, en GUBERN, Román (Coord.): “Un siglo de cine español”. *Cuadernos de la Academia*, nº 1. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, pp. 179-190.
- _ (1980). “Cine español 70/80. Testimonios de una crisis”. *Dirigido por...*, nº 77, pp. 31-35.
- RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (1982). “San Sebastián 82. Entre el *glamour* y el supermercado cultural”. *Dirigido por...*, nº 97, pp. 32- 42.
- RIVAS, Rosa (1986). “Fernando Colomo dirige y fotografía su nueva película”. *El País*, 15-12-1986. http://elpais.com/diario/1986/12/15/cultura/534985210_850215.html. [Última consulta: 02-09-2015].
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo y GÓMEZ, Concha (2000): “El cine de la democracia (1978-1999)”, en GUBERN, Román (Coord.): “Un siglo de cine español”. *Cuadernos de la Academia*, nº 1. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, pp. 184-225.
- SÁNCHEZ, Andrés y MARZO, Bienvenido (2007). “Unas notas sobre la expansión turística española y la Transición política”, en QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, Rafael (Coord.): *Historia de la Transición en España. Los inicios del proceso democratizador*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 137-146.

- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1989). "El elixir aromático de la posmodernidad o la comedia según Pedro Almodóvar", en BENET, Vicente J. *et al.*: *Escritos sobre cine español (1973-1987)*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 111-124.
- SÁNCHEZ-NORIEGA, José Luis (Ed.) (2014). *Filmando el cambio social: Las películas de la Transición*. Madrid: Laertes.
- SÁNCHEZ VALDÉS, Julio y C., V. (1981). "Vecinos, el primer largometraje de Alberto Bermejo". *Casablanca (Papeles de cine)*, nº 7, p. 14.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1995). "El cine español y la Transición", en MONLEÓN, José B. (Comp.): *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid: Akal, pp. 85-98.
- _ (1992). "El cine español y la transición", *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, nº 10, pp. 507-522.
- SCHIFANO, Laurence (1997). *El cine italiano 1945-1995. Crisis y creación*. Madrid: Acento Ediciones.
- SORIA, Florentino y GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1986). *La comedia en el cine español*. Madrid: Dicrefilm, D.L.
- SORLIN, Pierre (1985). *Sociología del cine*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SOTO CARMONA, Álvaro (2005). *Transición y cambio en España: 1975-1996*. Madrid: Alianza Editorial.
- _ (2003). "Continuidades y cambios sociales en la Transición y democracia", en RUZAFÁ, Rafael (Ed.): *La Historia a través del cine. Transición y consolidación democrática en España*, Bilbao: Universidad del País Vasco, pp.203-233.
- _ (1998). *La transición a la democracia. España 1975-1982*. Madrid: Alianza Editorial.
- STAIGER, Janet (2005). *Media Reception Studies*. Nueva York: New York University Press.
- _ (2000). *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. Nueva York: New York University Press.
- _ (1992). *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- STAM, Robert (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.
- STONE, Rob (2002). *Spanish Cinema*. Harlow: Longman.

- TALENS, Jenaro (2005). "Otras voces, otra mirada, «otra» historia", en CASTRO DE PAZ, José Luis, PÉREZ PERUCHA, Julio y ZUNZUNEGUI, Santos (Dirs.): *La nueva memoria. Historias del cine español (1939-2000)*. A Coruña: Vía Láctea, pp. 7-8.
- TALENS, Jenaro y ZUNZUNEGUI, Santos (Coords.) (2007). *Contracampo: ensayos sobre teoría e historia del cine*. Madrid: Cátedra.
- TITOS, Manuel (2007). "El sistema financiero durante la Transición: del intervencionismo a la liberalización", en QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, Rafael (Coord.): *Historia de la Transición en España. Los inicios del proceso democratizador*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 103-120.
- TORREIRO, Casimiro (2009 [1995]). "Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)", en GUBERN, Román, MONTERDE, Enrique, PÉREZ PERUCHA, Julio, RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro: *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, pp. 341-398.
- TORRES, Augusto M. (1978). "Entrevista a Fernando Colomo". *Dirigido por...*, nº 50, pp. 14-19.
- TRENZADO ROMERO, Manuel (1999). *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la Transición*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- TRIANA-TORIBIO, Nuria (2008). "Miradas distintas: el estudio del cine español en Gran Bretaña". *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, nº 28, pp. 46-60.
- _ (2003). *Spanish National Cinema*. Londres: Routledge.
- TSETUNG, Mao (1977). "Todos los reaccionarios son tigres de papel", en: *Obras Escogidas de Mao Tsetung*. Pekín: Ediciones en lenguas extranjeras, Tomo V, pp. 565-566.
- TUSELL, Javier (1996). "La transición política: un planteamiento metodológico y algunas cuestiones decisivas", en TUSELL, Javier Y SOTO, Álvaro (Eds.): *Historia de la transición 1975-1986*. Madrid: Alianza Editorial.
- TUY, Carlos (1981). "Óscar Ladoire. *El sueño ha terminado*". *Casablanca (Papeles de cine)*, nº 10, pp. 23-25.
- VERICAT, David (2008). *Silencio, se habla. El cine según sus directores*. Madrid: T & B.
- VERUETE, J. (1977). "Los tigres de papel de Fernando Colomo". *Diario de Cuenca*, 11-11-1977.

- VILA-MATAS, Enrique (2011). "Protegiendo el secreto". *El País*, 08-01-2011. http://elpais.com/diario/2011/01/08/babelia/1294449180_850215.html [Última consulta: 10-10-2015].
- VILLAPADIERNA, Ramiro (1988). "¿Qué ha hecho él para merecer esto?". *ABC*, 13-11-1988, p. 73.
- WHEELER, Duncan (2012). *Golden Age Drama in Contemporary Spain. The Comedia on Page, Stage and Screen*. Cardiff: University of Wales Press.
- ZUMALDE, Imanol (2005). "Asignatura pendiente. Pequeño breviario de la historiografía del cine español", en CASTRO DE PAZ, José Luis, PÉREZ PERUCHA, Julio y ZUNZUNEGUI, Santos (Dirs.): *La nueva memoria. Historias del cine español (1939-2000)*. A Coruña: Vía Láctea, pp. 420-486.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2005). "Epílogo. La línea general o las vetas creativas del cine español", en CASTRO DE PAZ, José Luis, PÉREZ PERUCHA, Julio y ZUNZUNEGUI, Santos (Dirs.): *La nueva memoria. Historias del cine español (1939-2000)*. A Coruña: Vía Láctea, pp. 488-504.
- _ (2002). "Críticos al borde de un ataque de nervios. «Realismo» y «realismos» en el cine español", en HEREDERO, Carlos F. (Coord.): "La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español". *Cuadernos de la Academia*, nº 11-12. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, pp. 471-483.

Anexo 1. Fichas de las películas analizadas

Cortometrajes

Lola, Paz y yo (1974)

Director:	Miguel Ángel Díez
Producción:	Meriom Films
Productor:	José Esteban Lasala, Fernando Colomo
Director de producción:	Fernando Colomo
Ayudante de dirección:	Imanol Uribe
Director fotografía:	Javier Aguirresarrobe
Cámara:	Antonio Pueche
Guion:	Miguel Ángel Díez
Argumento:	Miguel Ángel Díez y Fernando Colomo
Sonido directo:	Antonio Alonso
Montaje:	Carmen Frías
Intérpretes:	Santiago Cañizares (Santiago), Lola Castro (Lola), Paz Isern (Paz), Tote Trenas (Tote)

Óscar y Carlos (1974)

Director:	Fernando Trueba
Producción:	Carlos Dorrell P.C.
Productor:	Fernando Trueba, Carlos Dorrell
Director fotografía:	Julio Sánchez Valdés, Fernando Trueba
Guion:	Fernando Trueba
Sonido:	Alberto Bermejo
Montaje:	Fernando Trueba
Intérpretes:	Óscar Ladoire (Óscar), Carlos Boyero (Carlos), Valeria Ciompi (voz de Aránzazu)

En un París imaginario (1975)

Director:	Fernando Colomo
Producción:	La Salamandra, P.C.
Productor:	Fernando Colomo, Fernando Esteban Lasala
Director fotografía:	Javier Aguirresarobe
Guion:	Fernando Colomo
Sonido:	José Nogueira
Montaje:	Ana Romero Marchent
Intérpretes:	Francisco Algora (Alberto), Silvia Vivó (Montserrat), Juan Lombardero (Max)

Usted va a ser mamá (1976)

Director:	Fernando Colomo
Producción:	Zeppo Films
Director fotografía:	Ángel Luis Fernández
Guión y argumento:	Fernando Colomo
Montaje:	Julio Peña
Intérpretes:	Francisco Algora (Luis), Kiti Mánver (Carmen), Concha Hidalgo (madre de Carmen)

En legítima defensa (1978)

Director:	Fernando Trueba
Producción:	Ismael González
Jefe de producción:	Carlos Dorrell
Director fotografía:	Juan Molina Temboury, Fernando Argüelles
Guión y argumento:	Manuel Marinero
Sonido:	Miguel Ángel Polo
Montaje:	Marisa O'Donnell
Títulos:	Padial
Intérpretes:	Óscar Ladoire (Óscar), Aurora Pastor (Aurora), Malala (Malala), Beatriz de la Gándara (Beatriz), Antonio Resines (cliente del bar)

El león enamorado (1979)

Director: Fernando Trueba
Producción: Ismael González
Productor: Antonio Resines, Fernando Trueba
Ayudante de producción: José Miguel Ramos Ibiricu
Ayudante de dirección: Julio Sánchez Valdés
Script: Luis Manuel del Valle
Director fotografía: Antonio Pueche
Cámara: Juan Molina Tembourny
Guion: Fernando Trueba, Eugenia Cuesta
Argumento: Esopo, Fernando Trueba, Stanley Burda
Sonido: Paco Femenia, Miguel Ángel Polo
Montaje: Luis Manuel del Valle
Títulos: José Lago
Intérpretes: Óscar Ladoire (Kabul), Antonio Resines (Lorenzo), Luis Manuel del Valle (camarero)

Homenage à trois (1979)

Director: Fernando Trueba
Producción: Ismael González
Jefe de producción: Carlos Dorrell
Director fotografía: Juan Molina Tembourny, Fernando Argüelles
Guión y argumento: Manuel Marinero
Sonido: Miguel Ángel Polo
Montaje: Marisa O'Donnell
Títulos: Padial
Intérpretes: Emilio Urdiales (Emilio), Marisa (Rosa), Joaquín Hinojosa (amante de Rosa)

Óscar y Carlos 82 (1982)

Director: Fernando Trueba
Producción: Opera Films, Globe Films
Productor ejecutivo: Julio Sánchez Valdés
Director fotografía: Ángel Luis Fernández
Ayudante de cámara: Manuel Huete Jr.
Guion: Fernando Trueba
Sonido: Félix Ortiz, José Miguel Ramos Ibiricu
Montaje: Miguel Ángel Santamaría
Intérpretes: Óscar Ladoire (Óscar), Carlos Boyero (Carlos), Ann Hammond (voz de Nastassja Kinski)

Largometrajes

Tigres de papel (1977)

Director:	Fernando Colomo
Producción:	La Salamandra, P.C. y Zeppo Films
Productor:	José Esteban Lasala
Director de producción:	Miguel Ángel Bermejo
Productor ejecutivo:	Alicia Mora
Secretaria de producción:	Mischa Muller
Ayudante de dirección:	Ramiro de Maetzu
Director fotografía:	Ángel Luis Fernández
Cámara:	José Luis Martínez
Ayudante de cámara:	Salvador Gómez Calle
Guion:	Fernando Colomo
Banda sonora:	Tomaso Albinoni
Sonido directo:	Miguel Ángel Polo
Montaje:	Miguel Ángel Santamaría
Títulos:	Julio Galán
Jefe iluminación:	Enrique Bello
Intérpretes:	Miguel Arribas (Alberto), Carmen Maura (Carmen), Joaquín Hinojosa (Juan), Pedro Díez del Corral (Nacho), Concha Grégori (María), Félix Rotaeta (Cristóbal Montoto), Juan Lombardero (Miguel), Aurora Pastor (Teresa), Jaime Lizaur (Javier), Guillermo Vallejo (Iván), Emma Cohen (Carmen, vecina de Juan), Leif Garrett (Brandon), Luis García Berlanga (cabecilla ataque fascista)

Opera prima (1980)

Director:	Fernando Trueba
Producción:	La Salamandra, P.C., Les Films Molière
Productor:	Fernando Colomo, José Esteban Lasala, Manolo Matji (asociado)
Director de producción:	Miguel Ángel Bermejo
Secretaria de producción:	Ana Huete
Ayudante de dirección:	Ramiro de Maetzu
Regidor:	José Luis García Berlanga, Serge Menard
Dirección artística:	Fernando Colomo
Director fotografía:	Ángel Luis Fernández
Ayudante de cámara:	Salvador Gómez Calle
Auxiliar de cámara:	Juan Molina Temboursy
Guion:	Óscar Ladoire y Fernando Trueba
Banda sonora:	Fernando Ember
Sonido:	Bernard Chaumeil, Jesús Escalante
Sonido directo:	Pierre Gamet
Títulos:	J. Story Film / Pablo Núñez
Jefe iluminación:	Rafael García Martos
Intérpretes:	Óscar Ladoire (Matías Marinero), Paula Molina (Violeta Ibiricu), Antonio Resines (León), Luis González-Regueral (Nicky), Kiti Mánver (Ana), Marisa Paredes (Zoila Gómez), David Thompson (Warren Belch), Tony Valento (encargado del supermercado), El Gran Wyoming (macarra), Luis Miguel Infante (amigo de Violeta), Alejandro Serna (Alejandro)

Vecinos (1981)

Director:	Alberto Bermejo
Producción:	Globe Films y Alberto Bermejo
Productor ejecutivo:	Fernando Trueba
Director fotografía:	Ángel Luis Fernández
Guión y argumento:	Alberto Bermejo
Banda Sonora:	Fernando Ember
Sonido:	José Miguel Ramos Ibirucu y Félix Ortiz
Montaje y edición:	Miguel Ángel Santamaría
Títulos:	José Lago
Intérpretes:	Assumpta Serna (Aurora), Antonio Resines (Luis), Mario Pardo (Antonio), Carlos Boyero (Carlos), Manuel Huete (presidente de la comunidad de vecinos), Fernando Vivanco (cobrador de la luz), Lola G. Carballo (M ^a Teresa), Pepe Ganga (ladrón librería), Javier Zulueta (quiosquero), Catherine Bassetti (Kitty)

Anexo 2. Filmografía y obras televisivas

- *¡Para unas prisas!* (Andrés Santana, 1980)
- *¡Que vienen los socialistas!* (Mariano Ozores, 1982)
- *¿Por qué te huele el aliento, Papá Noel?* (Alberto Sotillo, 1980)
- *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este?* (Fernando Colomo, 1978)
- *¿Qué se puede hacer con una chica?* (Antonio Drove, 1969)
- *8 apellidos vascos* (Emilio Martínez Lázaro, 2014)
- *A contratiempo* (Óscar Ladoire, 1982)
- *A mi querida mamá* (Mischa Muller, 1977)
- *A Walk with Love and Death* (*Paseo por el amor y la muerte*, John Huston, 1969)
- *Al final de la escapada* (*À bout de soufflé*, Jean-Luc Godard, 1960)
- *Ana y los lobos* (Carlos Saura, 1973)
- *Annie Hall* (*Annie Hall*, Woody Allen, 1977)
- *Aquí y en otro lugar* (*Ici et ailleurs*, Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Anne-Marie Miéville, 1976)
- *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979)
- *Bajo en nicotina* (Raúl Artigot, 1984)
- *Best seller (la mejor venta)* (Íñigo Botas, 1982)
- *Cinco tenedores* (Fernando Fernán Gómez, 1980)
- *Colorín, colorado* (José Luis García Sánchez, 1976)
- *Con el culo al aire* (*Carles Mira*, 1980)
- *Corridas de alegría* (Gonzalo García Pelayo, 1982)
- *Crónica de un instante* (Antonio Pangua, 1981)
- *Cuentos eróticos* (Enrique Brasó, Jaime Chávarri, Emma Cohen, Fernando Colomo y Fernando Trueba, Jesús García de Dueñas, Augusto Martínez Torres, Josefina Molina, Juan Tébar, Alfonso Ungría, 1980)
- *Cuerpo a cuerpo* (Paulino Viota, 1982)
- *De fresa, limón y menta* (Miguel Ángel Díez, 1977)
- *De tripas corazón* (Julio Sánchez Valdés, 1985)

- *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1980)
- *Domicilio Conyugal* (*Domicile conjugal*, François Truffaut, 1970)
- *Dos mejor que uno* (Ángel Llorente, 1984)
- *East of Eden* (*Al este del Edén*, Elia Kazan, 1955)
- *El alegre divorciado* (Pedro Lazaga, 1976)
- *El amante del amor* (*L'Homme qui Aimait les Femmes*, François Truffaut, 1977)
- *El amigo americano* (*Der Amerikanische Freund*, Win Wenders, 1977)
- *El amor en fuga* (*L'amour en fuite*, François Truffaut, 1978)
- *El anacoreta* (Juan Estelrich, 1976)
- *El apolítico* (Mariano Ozores, 1977)
- *El caballero del dragón* (Fernando Colomo, 1985)
- *El calzonazos* (Mariano Ozores, 1974)
- *El centro del mundo* (*Le milieu du monde*, Alain Tanner, 1974)
- *El erótico enmascarado* (Mariano Ozores, 1980)
- *El exhibicionista* (Íñigo Botas, 1981)
- *El hombre de moda* (Fernando Méndez-Leite, 1980)
- *El imperio contraataca* (*The Empire Strikes Back*, Irvin Kershner 1980)
- *El juego más divertido* (Emilio Martínez-Lázaro, 1988)
- *El león enamorado* (Fernando Trueba, 1978)
- *El love feroz* (José Luis García Sánchez, 1975)
- *El nido* (Jaime de Armiñán, 1980)
- *El orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007)
- *El secreto inconfesable de un chico bien* (Jorge Grau, 1976)
- *El vicario de Olot* (Ventura Pons, 1981)
- *En legítima defensa* (Fernando Trueba, 1978)
- *En un París imaginario* (Fernando Colomo, 1975)
- *Entre tinieblas* (Pedro Almodóvar, 1983)
- *Éranse dos veces* (Íñigo Botas, 1979)
- *Esclava te doy* (Eugenio Martín, 1967)
- *Estoy en crisis* (Fernando Colomo, 1982)
- *Extraños en un tren* (*Strangers on a Train*, Alfred Hitchcock, 1951)

- *Femenino singular* (Juanjo López, 1982)
- *Fortunata y Jacinta* (TVE, 1980)
- *Fulanita y sus menganos* (Pedro Lazaga, 1976)
- *Fundidos y encadenados* (Carlos Alonso, 1980)
- *Furtivos* (José Luis Borau, 1975)
- *Homenage à trois* (Fernando Trueba, 1979)
- *Io sono un autarchico* (Nani Moretti, 1976)
- *Jonás, que cumplirá los 25 en el año 2000* (*Jonas, qui aura 25 ans en l'an 2000*, Alain Tanner, 1976)
- *L'orgia* (Francesc Bellmunt, 1978)
- *La campanada* (Jaime Camino, 1979)
- *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966)
- *La encajera* (*La Dentellière*, Claude Goretta, 1977)
- *La escopeta nacional* (Luis García Berlanga, 1977)
- *La gran aventura de Mortadelo y Filemón* (Javier Fesser, 2013)
- *La insólita y gloriosa hazaña del cipote de Archidona* (Ramón Fernández, 1979)
- *La línea del cielo* (Fernando Colomo, 1984)
- *La mano negra* (Fernando Colomo, 1980)
- *La muerte tenía un precio* (*Per qualche dollaro in più*, Sergio Leone, 1966)
- *La portentosa vida del padre Vicente* (Carles Mira, 1978)
- *La quinta del porro* (Francesc Bellmunt, 1980)
- *La retención* (Óscar Ladoire, 1978)
- *La retransmisión* (Miguel Ángel Díez, 1974)
- *La rodilla de Clara* (*Le genou de Claire*, Éric Rohmer, 1970)
- *La sabina* (José Luis Borau, 1979)
- *La salamandra* (*La salamandre*, Alain Tanner, 1971)
- *La sconfitta* (Nani Moretti, 1973)
- *La vida alegre* (Fernando Colomo, 1987)
- *La vida de Brian* (*Life of Brian*, Terry Jones, 1979)
- *La viuda andaluza* (Francesc Bertriu, 1976)
- *Laberinto de pasiones* (Pedro Almodóvar, 1982)

- *Ladrón, marido y amante* (*Pas si méchant que ça*, Claude Goretta, 1974)
- *Las truchas* (José Luis García Sánchez, 1978)
- *Las verdes praderas* (José Luis Garci, 1979)
- *Lo imposible* (Juan Antonio Bayona, 2012)
- *Lo verde empieza en los Pirineos* (Vicente Escrivá, 1973)
- *Lola, Paz y yo* (Miguel Ángel Díez, 1974)
- *Los bingueros* (Mariano Ozores, 1979)
- *Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores* (*Monty Python and the Holy Grail*, Terry Gilliam y Terry Jones, 1975)
- *Los fieles sirvientes* (Francesc Bertriu, 1980)
- *Los nuevos españoles* (Roberto Bodegas, 1974)
- *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001)
- *Madrid, Costa Fleming* (José María Forqué, 1975)
- *Mamá cumple cien años* (Carlos Saura, 1980)
- *Manolo, la nuit* (Mariano Ozores, 1973)
- *Mañana llega el presidente* (Fernando Colomo, 1973)
- *Mar adentro* (Alejandro Amenábar, 2004)
- *Mauricio, mon amour* (Juan Bosch, 1976)
- *Menos mi madre y mi hermana* (Jaime Villate, 1978)
- *Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe* (Antonio Drove, 1975)
- *Mientras el cuerpo aguante* (Fernando Trueba, 1982)
- *Monty Python's Flying Circus* (BBC, 1969-1974)
- *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980)
- *Néstor no corre* (Manuel Marinero, 1969)
- *Ninette y un señor de Murcia* (Fernando Fernán Gómez, 1965)
- *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970)
- *No es bueno que el hombre esté solo* (Pedro Olea, 1973)
- *No somos de piedra* (Manuel Summers, 1968)
- *No soy yo pero... me parezco* (Miguel Ángel Polo, 1979)
- *Objetivo Bi-ki-ni* (Mariano Ozores, 1968)
- *Opera prima* (Fernando Trueba, 1980)

- *Óscar y Carlos* (Fernando Trueba, 1974)
- *Óscar y Carlos 82* (Fernando Trueba, 1982)
- *Pares y Nones* (José Luis Cuerda, 1982)
- *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980)
- *Pepito piscina* (Luis María Delgado, 1977)
- *Pero... en qué país vivimos* (José Luis Sáenz de Heredia, 1967)
- *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977)
- *Pestañas postizas* (Enrique Belloch, 1982)
- *Pomporrutas imperiales* (Fernando Colomo, 1976)
- *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955)
- *Reina Zanahoria* (Gonzalo Suárez, 1977)
- *Sal gorda* (Fernando Trueba, 1984)
- *Salut y força al canut* (Francesc Bellmunt, 1979)
- *Saturday Night Live* [NBC, 1975-]
- *Se armó la gorda* (*Monty Python And Now For Something Completely Different*, Ian Macnaughton, 1971)
- *Sé infiel y no mires con quién* (Fernando Trueba, 1985)
- *Seguros en la calle* (Guillermo Moliní, 1978)
- *Sueños de un seductor* (*Play it again, Sam*, Herbert Ross, 1972)
- *Sus años dorados* (Martínez Lázaro, 1980)
- *Tiempos duros en Ríos Rosas* (Manuel Marinero, 1981)
- *Tigres de papel* (Fernando Colomo, 1977)
- *Tocata y fuga de Lolita* (Antonio Drove, 1974)
- *Torrente 2: Misión en Marbella* (Santiago Segura, 2001)
- *Tres en raya* (Francisco Romá, 1978)
- *Tu amiga Marilyn* (Diego Galán, 1976)
- *Tú estás loco, Briones* (Javier Maqua, 1980)
- *Tunait is de nait* (Julio Sánchez Valdés, 1980)
- *Último grito* (TVE2, 1968-1970)
- *Un, dos, tres... al escondite inglés* (Iván Zulueta, 1969)
- *Una chica tan decente como yo* (*Une belle fille comme moi*, François Truffaut, 1972)

- *Una mujer de cabaret* (Pedro Lazaga, 1974)
- *Usted va a ser mamá* (Fernando Colomo, 1976)
- *Vecinos* (Alberto Bermejo, 1981)
- *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1974)
- *Virilidad a la española* (Francisco Lara, 1975)
- *Viva la clase media* (José María González Sinde, 1980)
- *Vota a Gundisalvo* (Pedro Lazaga, 1977)
- *Woody y yo* (Manuel Valdivia, 1981)
- *Y al tercer año, resucitó* (Rafael Gil, 1980)
- *Yo soy fulana de tal* (Pedro Lazaga, 1975)
- *Zorrita Martínez* (Vicente Escrivá, 1975)

Anexo 3. Imágenes

En legítima defensa (Fernando Trueba, 1978)



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

***Homenage à trois* (Fernando Trueba, 1979)**



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

***El león enamorado* (Fernando Trueba, 1979)**



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18

***Tigres de papel* (Fernando Colomo, 1977)**



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23

***Opera prima* (Fernando Trueba, 1980)**



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28

Vecinos (Alberto Bermejo, 1981)



Fig. 29

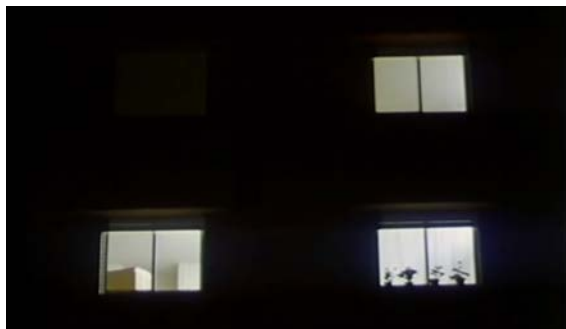


Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34

